

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

**Canciones para una filmografía: el empleo narrativo de las partituras
con letra en la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Mónica Tovar Vicente

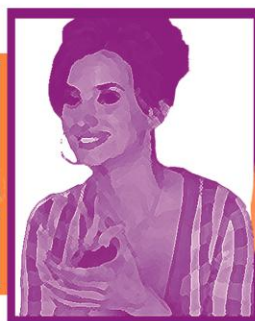
Directores

Francisco García
Giusy Pisano
Francisco A. Zurián

Madrid, 2016



Universidad Complutense de Madrid | Facultad de Ciencias de la Información
Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad II



CANCIONES PARA UNA FILMOGRAFÍA:

el empleo narrativo de las partituras con letra
en la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar.



Tesis Doctoral Mención Europea
Mónica TOVAR VICENTE

Dirigida por/Sous la direction de : Prof. Dr. D. Francisco GARCÍA,
Professeur des Universités Mme. Giusy PISANO y/et Prof. Dr. D. Francisco A. ZURIÁN





Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad II



*Canciones para una filmografía: el empleo narrativo de las
partituras con letra en la obra cinematográfica
de Pedro Almodóvar.*

TESIS DOCTORAL
Mención Europea

Mónica TOVAR VICENTE

Dirigida por
Sous la direction de

Prof. Dr. D. Francisco GARCÍA
Professeur des Universités Mme. Giusy PISANO
Prof. Dr. D. Francisco A. ZURIÁN

*C'est le temps que tu as perdu pour ta rose
qui fait ta rose si importante...*

Antoine de SAINT-EXUPERY

Agradecimientos

Quien me iba a decir que, después de casi cuatro años, este proyecto iba a alcanzar su primer punto y aparte. Un periodo en el que, más allá de una especialización profesional y académica, he sufrido una evolución personal. Al mismo tiempo, en este fragmento temporal se han producido una serie de acontecimientos que han reventado positivamente en el desarrollo y culminación de esta Tesis Doctoral. El más importante fue la obtención de una de las becas para la formación del profesorado universitario ofrecidas por el Ministerio de Educación en el 2013. Una ayuda que me permite formar parte del Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense. Mi "casa" académica y en la que siempre me he sentido más que bien acogida, aprendiendo de todos los que la constituyen y de los demás compañeros del centro siempre próximos y dispuestos a ayudarme con las dudas y organizaciones de actividades que les planteo. Pero, esta situación no habría llegado si no hubiera contado con el respaldo de mi director principal, mi "jefe" como suelo llamarle. Gracias, Paco, Francisco García, por haber y seguir depositando tu confianza en mí. Por darme alas para desarrollar esta investigación de forma libre, pero, controlada con el objetivo de que fuera también una experiencia personal que me ayudara a crecer, a conocerme a mí misma como, finalmente, ha sucedido.

Junto a Paco, otras dos personas han confirmado esta hipótesis tan atípica. A Mme. Giwy PISANO je veux remercier sa décision de me connaître et avoir accepté participer dans ce projet, en recentrant le cœur du voyage et en me guidant pour poursuivre la réalisation d'une recherche ouverte et formée par un groupe de chercheurs plus spécifique qui a signifié un vrai plaisir pendant son analyse. A Francisco Rincón debo reiterarle mi agradecimiento por haberme impregnado del gen investigador hace seis años, cuando finalizaba mis estudios de licenciatura. Gracias por formar parte de esta concatenación de estudios que, espero, siga creciendo. Todas las personas que continúan son tanto mis como vuestras. Gracias a los tres por inculcarme, aunque silenciosamente, los valores de los grandes investigadores, pero, sobre todo, de las grandes personas; esas que ayudan de forma desinteresada porque confían en alguien y en su propia. Una de las principales realidades que he aprendido de nuestras relaciones a lo largo de este tiempo es que, si defienes aquello en lo que crees, te das el orientar y eres constante, siempre lo acabas consiguiendo.

Al igual que sin estas mis canciones para una filmografía no sería una realidad, merecen una mención destacada todas aquellas personas que han constituido mi particular equipo de traductores: Marceli López, profesora de la Universidad de Sevilla y una de las mejores personas que conocí durante mi primera estancia parisina, gracias por hacerme comprensible el tema entonces por Sarah Beander. Ruggens, pasiste y rearte párama, mi pareja italo-española favorita, creo que no habré número de cenas limitadas para "saldar mi deuda" para con vosotros. Rei Ká, Claudine PORTALIER-TOVAR y mi primo, Jean-Guilhem TOVAR, habéis enseñado a mis redacciones en francés, pero, de esta manera he aprendido de mis errores y seguiré estudiando para no perder ese porcentaje del gen francés que, en su totalidad, siempre os he envidiado. Ana Pérez, mi particular spinning anglosajona, estoy segura de que te divertiré con la escucha y revisión de las letras de las canciones y con el resumen en inglés con reminiscencias italianas y francesas. Ana Henríquez, eres la amabilidad en persona y siempre tendré

pendiente de darte el favor de haber buscado entre
tus contactos a alguien que conociera el wlot para la
traducción de Tjabone. Pour cette raison, je veux exprimer
mon plus sincère "jerejef" à Tackaua camara qui, sans me
connaître, a fait ce "petit" travail. Gracias a todos por
haber soportado mi insistencia y nerviosismo, pero, ante
todo, gracias por haber continuado de forma tan disten-
da a que este trabajo presente la unidad y coherencia
que he perseguido desde sus primeros compases de elaboración.

28 años soportándome, viéndome crecer a todas las niveles
y, lo más importante, dándome su apoyo incondicional.
En todo. Mamá, papá, gracias por vuestras consejos, las
ánimas en esas llamadas desesperadas, vuestra fe a ciegas.
A ella, además, he de recordarle que hubo un momento
en el que dudó que fuera a ver esta Ténis, pero, se equivocó.
A ella, mujer luchadora donde la haya, por haber
me enseñado que, cuando no ha llegado ese instante,
tienes que hacérselo saber sin miedo y continuar hacia
delante. A mi padre, quien con 18 años regresó solo de
Francia a su país natal, le agradezco el haberme incul-
cado tantos valores y a no desfallecer cuando algo se pone
en contra. Solo alcanzan su objetivo aquellos que luchan
por él. A él, que vino en busca de una vida un poco mejor,
le regalo esta investigación tejida entre sus dos países.
No sé si haré el trayecto inverso, pero, allá donde me
lleve el futuro, me llevaré todo lo que me has enseñado.
A mi hermana y su creciente familia por ejercer
de válvula de escape y regalarme a mi primer sobrino,
Martín, quien, con mirarme, hace que cualquier apño deva-
neta. Y, como no, al resto de mis dos familias, a la
española y a la francesa, por su continua transmisión
de fe, creer en mí y emocionarse con y por mi trabajo,
en especial, a mi abuela, por regalarme algunos de
mis mejores recuerdos y enseñarme la magia de las
posreñías y sencillas cosas. Y a los que ya no están pero
sé que allí donde se uligen, estarán orgullosos de mí.

Junto a esta familia, la otra, la que se elige. Una que ha sufrido cambios durante estos casi cuatro años y de los que, en cualquier caso, siempre he aprendido y sacado una lección positiva. Gracias a los que han llegado en estos meses por su ánimo y hacerme crecer como persona y amiga. A los que ya estaban, por seguir ahí y haber comprendido y respetado mi silencio y ausencia. Nunca me cansaré de repetirlos que, sin vuestro apoyo y confianza, esto no habría salido adelante y, como dice la canción, el mundo se habría doblado y no habría servido en pie. Dentro de este nutrido grupo, me gustaría destacar a reata, Carmen, Adela, Ana, Ana, mis particulares "Bibi y Ruli" y Ana. Porque, a pesar de las diferentes tipos de distancia, me habéis entendido, manteniendo mis pies en la tierra y le habéis dado vida a mi rutina. También me gusta recordar a mi familia pequeña, creciendo con la segunda estrofa, por haberme enseñado tanto y regalado recuerdos difíciles de olvidar. Por último, gracias a esa persona que me dio el mejor consejo en uno de estos últimos meses, escrita detrás de una imagen de mujeres al borde de un ataque de nervios: disfrutar del camino porque solo así es como se alcanza su final. He disfrutado tanto con esta investigación que espero que la emoción y el cariño que la habitan sea perceptible para todo aquel que la lea.

A todos los citados y referidos; a los olvidados y a aquellos otros a los que os lo he ido diciendo durante estas últimas semanas, a los que estuvieron, están y estarán, **GRACIAS** por darme tanto sin pedir nada a cambio.

Resumen

La Tesis Doctoral *Canciones para una filmografía: el empleo narrativo de las partituras con letra en la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar* profundiza en el universo creativo de uno de los realizadores españoles más importantes quien, al mismo tiempo, ha obtenido un reconocimiento a nivel internacional destacando su aceptación, especialmente, en el ámbito francés. Manchego de nacimiento, pasó parte de su infancia y adolescencia en Extremadura trasladándose a Madrid en 1967. Es en la capital de su país de origen donde accede a una realidad hasta entonces negada y donde, igualmente, se sumerge en la Movida: una corriente o movimiento de la que tomaron parte jóvenes opuestos a las características sociales, políticas y culturales dominantes en la citada época y que encontraban en las diferentes manifestaciones y ramas artísticas las mejores vías para evidenciarlo. El realizador se convirtió en una de sus figuras emblemáticas no sólo por participar activamente en los diversos actos y reuniones que se organizaban, también, por su destacada creatividad a un doble nivel: musical y fílmica. La primera se manifestó a través del dúo que constituyó junto a Fabio (de Miguel) o Fanny McNamara y con el que colaboraron otros nombres destacados de este período como Bernardo Bonezzi (autor parcial, igualmente, de las primeras bandas sonoras almodovarianas); mientras que la segunda empezó a desarrollarse a través de cortometrajes rodados en el formato Super 8 para iniciarse como carrera profesional completa a partir de la década siguiente. Este conocimiento del ámbito musical por parte del cineasta quien, de mismo modo, siempre ha remarcado su pasión por el mismo y ha aludido a la escucha de las grandes cantantes folklóricas durante los primeros años de su vida (costumbre que, asimismo, ha identificado como motivo caracterizador de su particular biblioteca sonora), se evidencia en toda su filmografía: las composiciones con letra y las partituras instrumentales han presentado desde el principio una función determinante para el desarrollo de sus relatos. De esas canciones atrevidas

dignas de cualquiera de los LP que publicó junto a McNamara presentes en sus primeros largometrajes, pasando por el predominio de los ritmos y géneros latinos (con especial presencia del bolero), así como de temas conocidos reinterpretados por voces jóvenes del flamenco, hasta llegar a creaciones más contemporáneas y pertenecientes a nuevos estilos independientes. Almodóvar ha desarrollado de forma paralela a su formación y maduración como cineasta-autor una identidad musical relevante, ya que más allá de revelar sus gustos personales, ha contribuido de manera evidente a la construcción de sus diferentes textos cinematográficos.

Con esta investigación se analiza este estilema autoral identificado como tal por el propio realizador y por los teóricos fundamentales que lo han estudiado focalizando el interés en las partituras con letra y acotándolo a los roles narrativos que desempeñan en las películas en las que se integran. Un examen que persigue desvelar cómo actúan de acuerdo a los tres elementos constitutivos del discurso (orden, duración y frecuencia) y se erigen como vía expresiva e informativa de los personajes anticipando, en un número elevado de casos, el propio devenir narrativo del relato. Una aproximación que ahonda en su doble naturaleza (la canción como texto en sí mismo, con sus particularidades e identidad específicas y como intertexto en tanto integrante de un continente significativo de mayores magnitudes) y que revela una serie de características que, además de evidenciar y explicar la importancia que el componente musical presenta en la obra almodovariana, manifiesta un conjunto de tendencias mantenidas, rupturas e incorporación de otras nuevas que, del mismo modo, participan de su constitución y del establecimiento de la identidad creativa de su autor; según se explica en las conclusiones obtenidas del análisis. De esta manera, la profundización en las 58 canciones que constituyen el corpus de estudio obliga a la aceptación de la hipótesis general y de seis de las particulares al haberse descubierto que todas ellas favorecen la sucesión narrativa dada su condición de *continuum* melódico que aúna las secuencias y diferentes fragmentos a los que musicalizan; su condición estructural también se refleja en términos posicionales dado que, al inaugurar y/o concluir las ficciones, establecen el punto de partida de la narración tanto del relato almodovariano como del posterior derivado de los finales abiertos prototípicos en la filmografía del manchego, respectivamente. Asimismo, Almodóvar aboga por las expresiones melódicas intradieéticas manifestadas a través de sistemas de reproducción (radios, tocadiscos y televisores) y de los propios personajes convertidos en

emisores musicales (*playbacks*, entonaciones duales y humanizaciones); mientras que sus opuestas, las externas a la realidad ficcional, suelen cumplir con el rol de dotar de constante rítmica (y, por tanto, estructural) a resúmenes y segmentos narrativos en los que se producen desplazamientos en medios de transporte (por lo habitual, coches) respondiendo todas las propuestas, desde una perspectiva general, al principio del reconocimiento *a posteriori*; es decir, el punto de emanación del que emerge el discurso músico-textual es identificado cuando su expresión ya ha interpretado a varios compases. Otro de los resultados obtenidos desvela que la relevancia narrativa de la canción es independiente de la porción incluida en el montaje sonoro, ya que, aun manifestándose de forma parcial o iniciándose *in media res*, sus funciones informativas y estructurales se equiparan con las que *per se* se le asignan a los desarrollos totales; por otro lado, inhabituales en la filmografía examinada. De hecho, reside en este planteamiento otra de sus tendencias mantenidas: el *playback*, fórmula por la que el individuo diegético se apropia de un mensaje melódico-textual emitido por otra persona, es empleado por Almodóvar como una especie de modelo que le permite ejemplificar al esquema leitmotívico wagneriano recurriendo, por ende, a la expresión *quasi* total de la partitura con letra en, al menos, una de sus integraciones en el relato con el objetivo de promover su acción evocadora en las restantes presencias. En cuanto al cancionero analizado, la referida participación activa del cineasta en su constitución y, sobre todo, el carácter representativo de sus gustos personales que le define se identifica a partir del estatismo de los géneros conformantes: manteniendo la coexistencia de lo popular (presente a través de cinco modelos: *pop-rock*, sonido nacional, canción sentimental, bolero y ritmos latinos), lo clásico (que, en el caso de la composición con pentagrama vocálico-textual, cuenta con un solo ejemplo: el *Kyrie* de la *Petite messe solennelle* de Gioacchino Rossini) y lo vanguardista (que, en esta ocasión, y notablemente, durante los últimos años, implica su conversión denominativa hacia lo independiente o *indie*), la internacionalización es uno de sus rasgos diferenciadores estando representados musicalmente todos los continentes del mundo con la consiguiente presencia de la diversidad lingüística que, según lo establecido, no supone oposición alguna a nivel funcional ni, tampoco, significativo para con las ficciones en las que se expresan determinando la universalidad del lenguaje musical. Una globalidad que, al mismo tiempo, se presenta en términos de autoría e interpretación y que, a diferencia de lo planteado inicialmente (lo que conlleva la refutación parcial

de una de las hipótesis particulares), se aprecia en el hecho de que 26 de las canciones son originales, interpretadas por los artistas para los que fueron concebidas y/o encargados de su popularización, mientras que, de las restantes, 20 son versiones; siete, adaptaciones en las que el director amolda el contenido textual a sus historias ficcionales y cinco responden a una dicotomía imprecisa justificada por la imposibilidad de asegurar documentalmente la categoría a la que pertenecen. Una dominancia de la originalidad que, sin embargo, no encuentra a su igual en la existencia puesto que solo 18 de las partituras con letra niegan a la precedencia creativa como rasgo catalogador; esto es, 40 de los miembros del cancionero filmico almodovariano son preexistentes al largometraje en el que se desarrollan.

En definitiva, esta investigación, realizada con el ánimo de complementar a los estudios centrados en la producción de uno de los artistas manchegos más relevantes para la Historia cinematográfica nacional, reafirma su condición autoral de forma específica para el componente musical (asimismo distinguida por otros estudiosos en cuanto a los compositores con los que trabaja) y, más concretamente, para la partitura con letra. La personalidad del cineasta es mostrada a través de este recurso persiguiendo la recreación en el espectador de las emociones ocasionadas por el acceso y escucha de una determinada canción y que se propone tanto mediante los propios personajes (convirtiéndoles, en consecuencia, en una especie de álgos egos puntuales de él mismo para con el mensaje melódico) como del proceso musicalizador del segmento narrativo en el que se posiciona. Un ejercicio que responde, en realidad, a uno de los procedimientos identificadores constituyentes de la creación cinematográfica almodovariana. Una en la que la música, los colores, múltiples elementos del *atrezzo*, la figura femenina o, incluso, el género o trama narrativa predominante expresan a una propuesta reiterativa que desvela el carácter individualista e individualizador que la habita. Las 19 producciones que, actualmente, conforman la obra filmica del manchego (posiblemente, durante la primavera de 2016 se estrene la que será su 20º largometraje, *Silencio*; momento que exclama su constante engrosamiento y denota la oportunidad de esta investigación) no se relacionan con Almodóvar, únicamente, por su presencia como figura directriz y guionista; también lo hacen como manifestación de su propia existencia vital, de su universo real, extradiegético que, posteriormente, se expresa a través de las técnicas y el lenguaje del séptimo arte. Ficciones amparadas en una realidad que se sirven de sus normas y signos para

significarse y expresarse; en las que las partituras con letra, más allá de cumplir funciones estructurales, ejercen otras complementarias entre las que destaca la informativa; como, previamente, se ha defendido. La canción, entendida como elemento determinante de la configuración de esa recreación cinematográfica, es despojada de la condición acompañante para convertirse en un recurso fundamental para su concepción e interpretación como un mensaje unitario y sólido. Porque la composición con pentagrama vocálico-textual en la filmografía almodovariana es medio y contenido de los relatos que la habitan. Es, en primer y último lugar, la expresión del realizador reubicada en compases de una nueva identidad.

Palabras clave

Almodóvar, canción, partitura con letra, narrativo, anticipativo, musivisual, diegético, *playback*.

Résumé

La Thèse Doctorale *Chansons pour une filmographie : l'emploi narratif des partitions avec paroles dans l'œuvre cinématographique de Pedro Almodóvar* approfondit l'univers créatif d'un des réalisateurs espagnols des plus importants qui obtient une reconnaissance internationale et, spécialement, dans la culture française. *Manchego* de naissance, il a passé une grande partie de son enfance et adolescence en Estrémadure se déplaçant à Madrid en 1967. C'est dans la capitale de son pays d'origine où il accède à une réalité jusqu'à ce moment inconnue et où, également, il s'immerge dans la Movida : vague où se retrouvent des jeunes opposés aux contextes sociaux, politiques et culturels dominants de l'époque citée et qui se retrouvent dans ces différentes manifestations et branches artistiques. Le réalisateur s'est converti dans une de ses figures emblématiques non seulement pour participer activement dans les divers mouvements et réunions qui sont organisés, mais aussi, pour sa remarquable créativité à un double niveau : musical et cinématographique. Le premier existe dans le duo constitué avec Fabio (de Miguel) ou Fanny McNamara et avec lequel ont collaboré, aussi, d'autres personnes importantes de cette période comme Bernardo Bonezzi (auteur partiel, en même temps, des premières bandes-sons almodovariennes) ; alors que le deuxième a commencé à se développer à travers des courts-métrages filmés dans le format Super 8, pour s'initier à une carrière professionnelle à partir de la décade suivante. Le cinéaste a cette connaissance de l'univers musical, il insiste sur sa passion pour le même et fait référence à l'écoute des grandes chanteuses du *folklore* national pendant ses premières années de vie. Son habitude, identifiée comme motif caractéristique particulier de sa bibliothèque sonore, se fait remarquable dans toute sa filmographie : les compositions avec paroles et partitions instrumentales ont présenté, depuis le début, une fonction déterminante pour le développement de ses récits. De ces chansons effrontées, propres d'un des LP qu'il a publié avec

McNamara et qui sont incluses dans ses premiers long-métrages, en passant par la prédominance des rythmes et genres latins (avec spécialement la présence du boléro). Elles sont ainsi, comme des thèmes connus réinterprétés par des jeunes voix *flamenco*, jusqu'aux créations plus contemporaines et en appartenant aux nouveaux styles indépendants. Almodóvar a développé de manière parallèle à sa formation et comme signe de sa maturité de cinéaste-auteur une identité musicale remarquable, puisqu'en plus de révéler ses goûts personnels, elle contribue beaucoup à la construction de ses différents textes filmiques.

Avec cette recherche s'analyse ce stylée d'auteur identifié ainsi par le propre réalisateur et par les théoriciens fondamentaux qui l'ont étudié en focalisant leur intérêt sur les partitions avec paroles et en le délimitant aux rôles narratifs qu'elles développent dans les long-métrages auxquels elles se sont intégrées. L'examen qui suit dévoile comment agissent les trois éléments constitutifs du discours (ordre, durée et fréquence) et comment, également, s'érigent comme voie expressive et informative des personnages ; ceci en anticipant, dans un nombre élevé de cas, le propre devenir narratif du récit. Une approximation qui approfondi sa double nature (la chanson comme texte en soi-même, avec ses particularités et identités spécifiques ; mais, aussi, comme inter-texte intégrant un domaine significatif) qui révèle une série de caractéristiques qui soulignent l'importance du comportement musical présent dans l'œuvre almodovarienne et manifeste des tendances soutenues, des ruptures et l'incorporation d'autres nouvelles. De la même façon, elles participent à la constitution et à l'établissement de l'identité créative de son auteur. De cette manière, l'approfondissement des 58 chansons qui constituent l'univers d'étude oblige à accepter l'hypothèse générale ainsi que les six particulières, qui toutes, favorisent la succession narrative dans sa condition de *continuum* mélodique qui rassemble les séquences et les différents fragments qu'elles musicalisent ; sa condition structurelle se reflète aussi, dans des termes de position, puisqu'elle est le résultat de l'inauguration et/ou la conclusion des fictions qui établissent respectivement le point de début de la narration ; ceci tant du récit almodovarien, que du postérieur dérivé des finales ouvertes prototypiques dans la filmographie du *manchego*. De même, Almodóvar plaide pour les expressions mélodiques intra-diégétiques manifestées à travers les systèmes de reproduction, (radios, tourne-disques et téléviseurs) et des propres personnages convertis en émetteurs musicaux (*playbacks*, intonations duals et humanisations) ; ceci pendant

que ses opposées, les externes à l'univers fictionnel, qui ont habituellement pour rôle de donner la constante rythmique (et pourtant, structurelle) aux résumés et segments narratifs dans lesquels se produisent les déplacements en transports (habituellement les voitures) en répondant à toutes les propositions dans une perspective générale au principe de reconnaissance *a posteriori* ; c'est-à-dire au point d'émanation duquel émerge le discours musico-textuel ; il est identifié quand son expression a déjà interprétée quelques mesures. Les autres résultats obtenus dévoilent que la pertinence narrative de la chanson est indépendante de la portion incluse dans le montage sonore ; ceci, puisque même en se manifestant sous forme partielle ou s'initiant *in media res*, ses fonctions informatives et structurelles s'égalisent avec celles qui, *per se*, sont assignées aux déroulements totaux ; de l'autre côté, peu habituelles dans la filmographie examinée. Du fait, réside dans cette autre approche des tendances maintenues : le *playback*, formule par laquelle l'individu diégétique s'approprie un message mélodique-textuel émis par une autre personne, est employé par Almodóvar comme une espèce de modèle : il permet d'exemplifier le schème leitmotivique-wagnerien en ayant recours, en conséquence, à l'expression *quasi-totale* de la partition. Ceci avec des paroles qui, dans au moins une de ses intégrations du récit, ont l'objectif de promouvoir son action évocatrice dans les présences restantes. Quant au recueil des chansons analysées, la participation active du cinéaste dans sa constitution et, surtout, le caractère représentatif de ses goûts personnels qui le définissent, s'identifient à partir du statisme des genres. Ils assortissent la coexistence du populaire (présent à travers cinq modèles : *pop-rock*, son national, chanson sentimentale, boléro et rythmes latins), le classique (qui, dans le cas de la composition avec portée vocalique-textuelle, compte avec un seul cas représentant : le *Kyrie* de la *Petite messe solennelle* de Gioacchino Rossini) et l'avant-gardiste (qui, dans cette occasion et, remarquablement pendant les dernières années, implique sa conversion dénominative vers l'indépendant ou *indie*). L'internationalisation est un de ses traits qui souligne la différence qui représente musicalement tous les continents du monde avec la présence conséquente de la diversité linguistique. Elle n'entraîne aucune opposition fonctionnelle ni significative dans les fictions où s'expriment l'universalité du langage musical. Une globalité qui, en même temps, se présente en termes d'auteur et interprétation et qui, à la différence de celle proposée initialement (ce qu'implique la contradiction partielle d'une des hypothèses particulière), elle s'apprécie dans le fait que 26 des

chansons sont en version originale, interprétées par les artistes pour lesquelles elles sont conçues et/ou chargées de sa popularisation ; pendant que celles qui restent (20) sont traduites, pour 7 adaptations le réalisateur modélise le contenu textuel à ses histoires fictionnelles. Et les 5 autres répondent à une dichotomie imprécise, justifiée par l'impossibilité d'assurer la forme documentaire de la catégorie à laquelle elles appartiennent. Il y a une dominance de l'originalité qui, par contre, ne trouve pas son égal dans l'existence, puisque, seule 18 des partitions avec paroles nient la précédente créativité comme trait qualificateur ; c'est-à-dire, 40 des membres du recueil des chansons filmiques almodovarien sont préexistants au long-métrage dans lequel ils se déroulent.

En définitive, cette recherche est réalisée avec l'intention de compléter les études centrées dans la production d'un des artistes *manchegos* des plus remarquables pour l'Histoire cinématographique espagnole ; elle réaffirme sa condition d'auteur de forme spécifique pour le composant musical (également distingué pour autres étudiants quant aux compositeurs avec lesquels il travaille) et plus concrètement, pour la partition avec parole. La personnalité du cinéaste est montrée à travers cette étude en suscitant chez le spectateur les émotions occasionnées par l'accès et l'écoute d'une chanson déterminée et qui se propose autant aux propres personnages (ceci en les changeant, en conséquence, dans une espèce d'alter-ego ponctuel de lui-même pour le message mélodique) ; ainsi que du procès musicalisateur du segment narratif dans lequel il se positionne. C'est un exercice qui répond, en réalité, à une des procédures d'identification créative cinématographique almodovarienne. Une procédure dans laquelle la musique, les couleurs, les multiples éléments de l'*atrezzo*, la figure féminine ou le genre et l'intrigue narrative prédominent et expriment une proposition répétitive qui dévoile le caractère individualiste et de l'individualisation qui l'habite. Les 19 productions qui actuellement forment l'œuvre filmique du *manchego* (qui possiblement, pendant le printemps de 2016, sera la première de son 20^{ème} long-métrage : *Silencio* ; moment qui exclame son constant accroissement et dénote l'opportunité de cette recherche) ne se lient pas avec Almodóvar, uniquement, pour sa présence comme figure directrice et scénariste. Ces 19 productions sont la manifestation de sa propre existence, de son univers réel, extra-diégétique qui, ultérieurement, s'exprime à travers les techniques et le langage du septième art. Fictions protégées dans une réalité qui se sert de ses normes et signes pour se signifier et s'exprimer et dans lesquelles les partitions avec paroles, en plus d'accomplir des fonctions

structurales, en exercent d'autres complémentaires qui souligne la fonction informative ; comme préalablement c'est défendu. La chanson, entendue comme élément déterminant de la configuration de cette récréation cinématographique, est enlevée de la condition d'accompagnement pour se convertir dans un recours fondamental pour sa conception et interprétation comme un message unitaire et solide. Parce que la composition avec portée vocalique-textuel dans la filmographie almodovarienne est le moyen et le contenu des récits qui l'habitent. Elle est, en premier et dernier lieu, l'expression du réalisateur ré-située dans les mesures d'une nouvelle identité.

Mots-clés

Almodóvar, chanson, partition avec paroles, narratif, anticipatif, musivisuel, diégétique, *playback*.

Abstract

Songs for a filmographie: narratives used in the musical sheets with lyrics in Pedro Almodóvar's cinematographic work is a doctoral dissertation that delves into the creative universe of one of the most important Spanish directors who, at the same time, has achieved an international recognition standing out his acceptance, specially, in France. He was born in La Mancha, but spent a bit of his childhood and adolescence in Extremadura, moving to Madrid in 1967. It was in the capital of his country of origin where he had access to a reality still denied and where, equally, he immersed himself in the *Movida*: a movement formed by a group of youngsters who were against the social, political and cultural dominant characteristics at that time; and which found in the different manifestations and artistic branches the best way to express themselves. The director became one of the most emblematic figures, not only for participating actively in the acts and reunions that were organized; but also, for his remarkable creativity in a double level: the musical and cinematographic one. The first one can be seen in the duo that he founded with Fabio (de Miguel) or Fanny McNamara and which counted with the collaboration of other relevant creators of this period, such as Bernardo Bonezzi (partial author, as the same time, of the first Almodovarian original soundtracks). The second one began to develop in short films filmed in Super 8. They started like a professional career in the next decade. This knowledge of the musical universe by Almodóvar who, equally, has empathized always his passion for it and has alluded to the tradition of listening to the *folklóricas'* music during his first years of life (habit that has identified also as a characteristic motif of his particular talking library), is obvious in all of his filmography: the compositions with lyrics and the instrumental sheets have been presented from the beginning, which is a determined function for the development of his stories. Beginning with songs with impudent lyrics included in his first films, one of the LP which he published with McNamara

deserves special attention. The author used mainly Latin rhythms and genres (with special presence of the bolero), just like popular themes which are performed again by young flamenco voices, typical of the new independent styles. Almodóvar has developed in a parallel form to his formation and maturation as filmmaker-author a relevant musical identity, considering that, in spite of revealing his personal tastes, has contributed in a powerful manner to the construction of his different cinematographic texts.

This thesis analyses this author's identity as such by the same director and by the most important theorists who have studied his creation in focusing on the interest in the compositions with vocalic-textual stave and enclosing the dissertation in the narrative functions that perform in the films where they are integrated. This work is an exam which pursues uncovers how songs work according to the three constitutive elements of the discourse (order, duration and frequency) and how being one of the expressive and informative ways for the characters, anticipating, in a high number of cases, the own narrative progression of the story. It is an approximation which goes deeper in her double nature (the lyric scores as a text in her own, with her specific particularities and identity and as an intertext because it is an integrant part of a meaningful continent with higher magnitudes) and which reveals a series of characteristics which not only demonstrate and explain the importance that the musical component has in the almodovarien work, it expresses, at the same time, a group of maintained tendencies, ruptures and the incorporation of some news that, in this way, participate in the constitution and establishment of the creative identity of his author; according to the explanation offered in the analytics conclusions. In that way, the deepening in the 58 songs that constituent the corpus of the study obliges to the acceptance of the general hypothesis and of six of the particularities given that the discover of all of them are on the side of the narrative succession because of their condition as a melodic *continuum* that joins the sequences and different fragments set in a musical manner; their structural condition is reflected, equally, in positional terms, because in inaugurating and/or concluding the fictions, they establish the point of departure of the narration not only of the Almodovarian's story, but also of the subsequent derivative of the prototype opened finals in the *manchego's* filmography, respectively. At the same time, Almodóvar intercedes for the melodic expressions which have an internal identity diegetic expounded by the reproduction systems (radios, record players and televisions)

and for the characters themselves which are changed in musical transmitters (playbacks, dual intonations and humanizations); meanwhile their opposites, the external of the fictional reality, accomplish, in general, the role of providing the constant rhythm (and, therefore, structural) to summarize and narrate segments in which developed movements in means of transportation (habitually, cars) respond to the proposes, from a general perspective, to the principle of the recognition *a posteriori*; that is, the emanation point from which the music-textual discourse emerges is identified when his expression has interpreted some beats. Other of the results obtained discloses that the narrative relevance of the song is independent of the portion included in the resonant editing, because, even if the partial manifestation or the beginnings is *in media res*, her informative and structural functions are compared with the others that *per se* are assigned to the total developments; in another unusual way to the examined filmography. In fact, resides in this proposal other of their maintained tendencies: the playback, formula with which the diegetic individual takes the melodic-textual message transmitted by other person, is employed by Almodóvar as a kind of model which allows him to exemplify the Wagnerian leitmotiv scheme in recurring, consequently, to the *quasi* total expression of the composition with lyrics in, at least, one of their integrations in the story with the objective of promoting his evocating action in the rest of the presences. Regarding to the song book that has been analyzed, the active participation referred by the filmmaker in his constitution and, specially, the representative character of his personal defining tastes is identified from the conformant genres' statism: maintaining the coexistence of the popular (represented by five models: pop-rock, national sound, sentimental song, bolero and Latin rhythms), the classic (which, in the case of the composition with vocalic-textual stave, counts with an only exemplification: the *Kyrie* of the *Petite messe solennelle* by Gioacchino Rossini) and the avant-garde (that, in this occasion, and considerably, during the last years, implicates his denomininal conversion towards the independent or indie), the internationalization is one of his distinguishing features being musically represented all the continents of the world with the consequent presence of the linguistic diversity that, according to the established, doesn't suppose any opposition in a functional level not only significant with the fictions in which they have their expressive space determining the universality of the musical language. A global consideration that is presented likewise in authorship and interpretation terms and that, opposing to what was proposed initially

(fact that involves the partial refutation of one of the particular hypothesis), and that is appreciated in the results which points out that 26 of the songs are original, intonated by the artists for whom were conceived and/or in charge of their popularization, while of the rest, 20 are versions; seven, adaptations in which the director adjusts the textual contents to his fictional stories and five respond to the imprecise dichotomy justified by the impossibility of the assurance in a documentary manner the category of which they belong to. A dominance of the originality that, nevertheless, doesn't find her equal in the existence, given that, only 18 of the compositions with lyrics deny the creative precedence as a cataloger feature; that is, 40 of Almodovarian filmic song-book's members are pre-existents to the film in which they have their development.

In brief, this research, which has been realized with the objective of complementing the studies centered in the production of one of the *manchego's* most relevant artists to the national cinematographic History, reaffirms his authorial condition in a specific form to the musical component (equally distinguished by others theorists as far as composers with whom his works are concerned), more concretely, in the sheet with lyrics. The filmmaker's personality is showed through this resource pursuing the recreation in the spectator of the emotions caused by the access and listening to a determined song proposed by means of the characters themselves (changing them, in consequence, in a kind of punctual alter egos of himself with the melodic message) and, at the same time, of the process of setting the music to the narrative segment in which it is positioned. An exercise that, in reality, responds to one of the identifiers and constituent procedures in the Almodovarian's cinematographic creation. One in which the music, the colors, multiples elements in the *atrezzo*, the feminine figure and, even, the genre or predominant narrative storyline expresses a repetitive proposition that reveals the individualist and individualizer character that resides on it. The 19 productions that, currently, conform the *manchego's* filmic work (possibly, his 20th film, *Silencio*, releases during the spring of 2016; moment that exclaims his constant growth and denotes the opportunity of this dissertation) don't have a relation with Almodóvar, uniquely, because of the presence as a directive and screenwriter figure; they do also as a manifestation of his own vital existence, of his real universe, external of the diegetic creation that, consequently, is expressed by the techniques and language of the 7th art. Fiction sheltered in a reality that employs its norms and signs for meaning and expressing themselves; in which the compositions with lyrics,

as well as accomplished structural functions, exerting others complementary standing out the informative among them; as previously has been established. The song, understood as a determinant element of the configuration of this cinematographic recreation, is deprived of the companion condition for being transformed in a fundamental recourse to its conception and interpretation as a united and solid message. Because the composition with vocalic-textual stave in the Almodovarian filmography is a means and a content in the stories in which it resides. It is, in first and last place, the filmmaker's expression which has been relocated in beats of a new identity.

Keywords

Almodóvar, song, composition with lyrics, narrative, anticipative, musivisual, intradiegetic, playback

Índice

Resumen y palabras clave	I
<i>Résumé et mots-clés</i>	VI
<i>Abstract and keywords</i>	XI
<i>1.Introduction</i>	1
<i>1.1.Présentation de l’objet d’étude et contexte</i>	3
<i>1.2.Intention de la recherche</i>	4
<i>1.3.Justification personnelle et sociale</i>	5
<i>1.4.Opportunité</i>	7
<i>1.5.Finalité</i>	11
<i>1.6.Recours</i>	12
<i>1.7.Structure</i>	14
2. Marco teórico y estado de la cuestión	19
2.1.La narrativa cinematográfica: la canción como discurso	21
2.1.1.Qué es historia y qué es discurso: conceptos claves de la narrativa	22
2.1.2.El cine y su manifestación de lo real: el lenguaje fílmico	26
2.1.3.La canción en el texto fílmico: otra historia, otro discurso	34
2.1.4.El discurso: orden, duración y frecuencia	45
2.2.La música de cine: de la negación a la aceptación funcional	54
2.2.1.La subordinación de la partitura: el principio de Claudia Gorbman	70
2.2.2.La mirada chionista: el recurso sonoro y su diversidad manifestante	82
2.2.3.La conceptualización musivisual de Alejandro Román	90
2.3.Voces, interpretaciones, musicalización: las canciones populares en el discurso fílmico	93
2.4.Almodóvar musical: entre lo prefílmico y lo intradiscursivo	126
2.4.1.Fundamentos de la musicología almodovariana: su obra como catálogo	138
2.4.2.El cancionero fílmico del cineasta manchego: la evolución del discurso	154
2.5.De lo reconocido y reconocible: breves apuntes sobre la teoría y el concepto del “cineasta-autor”	197
2.6.Estado de la cuestión: fijación de la base analítico-estructural	216
3. Diseño de la investigación	225
3.1.Objeto formal: selección, límites y perspectiva	227
3.1.1.El corpus de análisis: la repetición como principio definidor	228
3.1.2.Ausencias incluidas, presencias excluidas: la selección analítica	233

3.2.Preguntas de investigación	241
3.3.Objetivos	243
3.4.Hipótesis	244
3.5.Metodología	246
3.5.1.Del análisis sonoro al musical: perfilando el mapa analítico	246
3.5.2.Una metodología musivisual: cuando imagen y música dialogan	249
3.5.2.1.Variables analíticas: segmentar, reagrupar. La fragmentación del relato	251
3.5.2.2.Variables analíticas: diálogos melódicos. De lo constitutivo a lo funcional	253
3.5.2.3.Variables analíticas: parámetros derivados de la musivisualidad	263
4. Análisis e interpretación de los datos	271
4.1.Un crisol de nacionalidades y géneros musicales: la originalidad como eje vertebrador	273
4.2.Componiendo <i>Canciones para una filmografía</i> : el orden, la duración y la frecuencia de sus 58 integrantes	289
4.2.1.La perspectiva macroestructural: inicio y final musical	289
4.2.2. ♩ = ♪♪. Diferentes duraciones para mismas identidades	308
4.2.3.La concepción leitmotívica : variaciones para un mismo fin	317
4.3. <i>Allegro appassionato ma non troppo amoroso</i> . Temáticas, modos y <i>tempos</i> de las canciones almodovarianas	341
4.3.1. <i>Quizás</i> (amor), <i>quizás</i> (deseo), <i>quizás</i> (desamor). Las temáticas de las canciones almodovarianas	341
4.3.2.Tonalidades mayores para relatos esperanzadores: la elección del modo compositivo como directriz del futuro narrativo	351
4.3.3.Compases de un <i>tempo</i> narrativo : <i>allegro</i> cuaternario	357
4.3.3.1.La dominancia del 4/4 en el cancionero fílmico examinado	358
4.3.3.2.La dicotomía temporal: fragmentos estáticos para <i>tempos</i> rápidos	361
4.4.El principio del estatismo: actuaciones y escuchas en un único espacio diegético	369
4.4.1.La dominancia del <i>playback</i> : voces ajenas para bocas diegéticas	370
4.4.2.Dualidades enunciativas y humanizaciones melódicas: otras formas de interpretar las canciones en pantalla	395
4.4.3.Partituras con letras “en las ondas”: los reproductores musicales y la televisión como puntos de emanación	410
4.5.Las categorías intra y extradiegéticas guiadas por la lógica: Almodóvar y la complejidad de la asignación	428
4.5.1.Canciones “de pantalla” y “de foso”: el límite difuso	428
4.5.2.Vaivenes de las palabras musicales en el espectro sonoro: el principio de las continuidades espaciales y temporales	455
4.5.2.1.Historias entonadas, espacios aunados: la canción como flujo continuador	457

4.5.2.2.Diferentes tiempos narrativos para un mismo discurso melódico: ¿t = 0?	476
4.5.2.3.Sonidos modulados: cuando tiempo y espacio renaturalizan su procedencia	487
4.5.3.Conversaciones entre <i>tempo</i> , tiempo y espacio: la canción extradiegética como banda sonora	497
4.6. <i>Ritornellos</i> del relato: notas y voces para un orden ordenado	524
4.6.1.Una canción como sinónimo del pasado: recuerdos manifiestos	524
4.6.2. <i>La piel que habito</i> : el epíteto almodovariano de la desestructuración narrativa musicalizada	537
4.7. <i>Tutti ma sotto voce</i> : la acomodación de la partitura con letra en la pirámide y el montaje sonoros	544
4.7.1.Diálogos invertebrados: la canción como dominante expresiva	544
4.7.2. <i>Ad libitum</i> restringido: estrategias inclusivas y acotaciones enunciativas	552
4.7.2.1. <i>Out-in</i> o cómo negar los <i>crescendos</i> y <i>diminuendos</i> limitadores	552
4.7.2.2. <i>Particelle</i> almodovarianas: la duración expresiva regida por el relato	567
4.8.De anacrusas, <i>legatos</i> y voces empastadas: las funciones narrativas de las canciones almodovarianas desde una perspectiva aglutinadora individualizada	579
5. <i>Conclusions et contraste d'hypothèses</i>	661
6. Discusión y aplicaciones	675
6.1.Una auto-crítica: la discusión de la investigación	677
6.2.Todo sobre Almodóvar: la contribución analítica a la disección de su universo creativo	680
6.3. Entre el autor y su obra: líneas no tan divergentes para nuevas profundizaciones	682
6.4. <i>Polypus</i> aplicativo: el resultado de la diversidad constituyente de la obra fílmica actual	683
7. Fuentes documentales consultadas	689
8. Índice de tablas y figuras	727
Anexos (Separata)	
Anexo I. Listado numérico fragmentos del universo	5
Anexo II. Traducción al castellano cap. 1	8
Anexo III. Traducción al castellano cap. 6	24
Anexo IV. Letras de las canciones del corpus	35

1. Introduction

“El cine es el arte por excelencia donde todas las músicas poseen derecho de ciudadanía y donde a veces en el interior de una misma obra, estilos y épocas diferentes se mezclan y coexisten”. Michel CHION | “No sabía qué significaba la letra pero desde que la escuché sabía que esa composición era el manto perfecto con el que la ciudad de Barcelona cubría y protegía a la mujer rota que interpretaba Cecilia Roth”. Pedro ALMODÓVAR





1.1. Présentation de l’objet d’étude et contexte.

Les pages qui constituent cette Thèse Doctorale ont pour thème principal les partitions avec les paroles incluses dans les narrations cinématographiques du réalisateur espagnol Pedro Almodóvar. Dans ce sens, on considère obligatoire de nuancer ces deux aspects. En premier lieu, l’emploi du terme « chanson » se fait en allusion à toutes les compositions musicales constituées par une ou deux lignes mélodiques (dépendantes du nombre de voix et/ou d’instruments qui les interprètent) et dans lesquelles il y a, au moins, un élément textuel adjoint au naturel de la notation¹. C’est-à-dire, toute œuvre dans laquelle une voix (infantile ou de personne adulte, masculine ou féminine, naturelle ou créée selon des systèmes technologiques) se charge du déroulement narratif d’une des portées, qui configurent la partition générale. En relation avec cet aspect, dans une origine, a émergé la possibilité d’analyser les 19 bandes-sons almodovariennes² dans leur totalité. ; ceci sans appliquer les critères discriminatoires d’aucun type. Par contre, la magnitude de l’échantillon résultant (plus de 240 morceaux musicaux compte qu’uniquement les colonnes sonores commercialisées comme propres de chacun des long-métrages sortis en salles depuis 1990 –*Attache-moi !*, chiffre qui serait allé jusqu’à 260 si sont inclus les CD des compilations produites et qui incluent quelques des thèmes des films précédents), on a considéré plus adéquat de restreindre l’étude aux chansons avec l’objectif de trouver des résultats plus spécifiques et, surtout, à l’examen de l’ouvrage d’Almodóvar comme élément narratif en lui-même. Cela pour cerner l’identité personnelle du cinéaste qui a une évidence mineure, comme s’explique dans les pages suivantes, ceci pour les partitions purement instrumentales conçues spécifiquement pour les récits et où la figure et les

¹ Donald J. Grout et Claude V. Palisca, dans le deuxième volume de leur *Historia de la música occidental*, définissent ce concept de la forme suivante : « Écriture musicale, normalement dans une portée, en employant signes qui définissent l’auteur, la durée et les autres qualités du son » (2003, p. 1045) (Traduction de l’auteur).

² L’adjectif « almodovarian » est un des concepts fixes dans la plupart des textes qui aborde la production du réalisateur *manchego* et/ou sa figure créative. Si bien que l’usage du terme est courant chez des auteurs comme Frédéric Strauss, Jean-Claude Seguin ou Kathleen M. Vernon, entre autres. *Grosso modo*, le concept qualifie, d’une part, toute l’œuvre née de l’identité créative de l’auteur espagnol en la limitant au même (association que, également, signale à la théorie du cinéaste-auteur) ; mais, aussi, implique la manifestation et la reconnaissance de déterminés stylèmes (marque personnelle) que, en conséquence, l’identifient et caractérisent en lui faisant reconnaissable (la couleur rouge, le téléphone, le mélodrame, la prédominance du genre féminine en face de la *quasi* absence du masculin, le typiquement kitsch, l’homosexuel, la musique latino-américaine, etc.).

traits stylistiques de la composition du musicien auteur sont également présents. Pourtant, comme s’explique avec plus précision dans le chapitre 3 (« Diseño de la investigación »), est un objet d’étude déterminé tant pour la nature des créations musicales sélectionnées, que pour la participation et la relation que l’auteur cinématographique maintient avec elles. La seconde ligne directrice qui s’établit est que, si la production artistique du réalisateur espagnol commence dans la décennie des 70 avec divers courts et moyens-métrages, ce n’est pas le cas jusqu’à 1980 (année dans laquelle se produit la première de *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*) où s’identifie la naissance de sa filmographie proprement dite³. En conséquence, et vue la nature de l’objet d’étude de cette recherche, les chansons sont incluses dans des récits filmiques spécifiques, un contexte ou un cadre thématique, qui est celui de la musique du cinéma.

1.2. Intention de la recherche.

Cette Thèse Doctorale se réalise avec le but d’analyser la valeur narrative que les chansons ont dans la production cinématographique de Pedro Almodóvar. Ce point de vue détermine le déroulement de l’étude posée et expliquée dans les paragraphes successifs et implique aussi l’analyse de ce type de compositions musicales concrètes. Ceci est fait comme recours constructeur du personnage avec pour son identification des éléments déterminantes de son expression et, dans une grande partie, comme conductrices de sa propre évolution. De cette façon, se trame une proposition qui continue de mettre en évidence la manière par laquelle l’intégrité de la bande du son est fondamentale pour le déroulement et la signification des récits qui configurent l’univers sélectionné.

³ Dans ce sens, ne s’a pas obtenu une annotation exacte ni partagée pour tous ces auteurs qui ont étudié l’ouvrage du cinéaste *manchego*. Même si la plupart placent dans le film indiqué le début de sa production (toujours en termes spécifiques de la qualification de la création filmique selon les paramètres de sa durée –le long métrage est le quel qui a une égale ou supérieure aux 60 minutes-), divers studieux signalent *Folle... Folle... Fólleme... Tim*, un récit filmé dans le format Super 8, comme point de départ, précisément, pour sa extension. Par contre, dans ce travail se tient comme référence au titre des 80, puisque, en coïncidant avec l’approche offert par Paul Obadia dans son texte *Pedro Almodóvar, l’iconoclaste (Pepi, Kika, Victor, Manuela et les autres)*, paru dans le 2002, ce fut le premier qui se distribué commercialement continuant la logique de l’exploitation filmique. En plus, dans *Les archives de Pedro Almodóvar* (2011), l’œuvre récapitulative dirigée par Paul Duncan et Barbará Peiró et dans laquelle le cinéaste rédige quelques de ses pages, la première production présentée est celle où Carmen Maura, Alaska et Eva Siva jouent les rôles protagonistes.

1.3. Justification personnelle et sociale.

Un des motifs qui explique sa réalisation est le désir d’approfondir dans une œuvre cinématographique quelconque une double perspective : le commentaire principalement narratif, centré sur ce que la composition des images et les recours textuels sonores (dialogues, voix en *off*) transmettent selon la logique et la théorie narratives pures et l’analyse d’un des composantes de la bande du son concret, la musique, non seulement comme élément expressif et significatif en lui-même ; ceci avec une nature et une identité inhérentes, si non, aussi, comme constituant indispensable du récit filmique qui le détermine et le complète. Le fait que l’objet d’étude soit les compositions musicales avec les paroles délimite, également, la relation entre ces deux arêtes. Ceci puisque, en plus de la présence intégrante littéraire, existe un deuxième canal informatif ajouté au proprement mélodique (dans la première acception proposée par Donald J. Grout et Claude V. Palisca : « Sucesión de notas que se percibe como una línea coherente »⁴ -2003, p. 1043-). De même, ce mode conditionne celui qui s’aperçoit dans les niveaux visuel et auditif⁵. Quant à la sélection de la production cinématographique de Pedro Almodóvar comme principe qui catalogue l’objet filmique d’analyse, elle se justifie pour l’intérêt d’aborder une figure créative stable, avec une personnalité d’auteur identifiable et identifiée qui dispose d’une œuvre suffisamment grande comme pour pouvoir réaliser un examen qui, ultérieurement, peut s’ériger comme modèle pour d’autres théoriciens et analystes du même cadre d’étude. Et surtout, pour les intéressés de la musique de la cinématographie espagnole qui, s’explique continuellement, actuellement, et se trouve encore en plein procès de déroulement et d’établissement.

Quant à ce qui concerne les termes sociaux, ce que l’on distingue est que, si aujourd’hui il y a une dichotomie qui se maintient sur le septième art, à l’origine, les films étaient silencieux ou muets ; depuis ses projections initiales la musique, la bande-son est devenue fondamentale. Depuis cette première standardisation des partitions qui musicalisaient les moments dramatiques concrets et suivant les étalons rythmiques et instrumentaux spécifiques, on a entrevu le potentiel économique du composant musical comme recours indépendant du texte filmique dans lequel il

⁴ Traduction de l’auteur : « Succession des notes qui s’aperçoivent comme une ligne cohérente ».

⁵ Comme s’explique plus bas, la bande du son est configurée par différents éléments qui, dans ses diverses manifestations (bien coïncidentes dans l’espace-temps ou non), déterminent l’interprétation du message audiovisuel.

s'inclut. Pour cela, on est passé par l'implantation du symphonisme, basé sur le leitmotiv de Max Steiner et on a continué avec l'inclusion des chansons populaires qui existaient déjà et qui sont les mêmes depuis des décennies. Ainsi, et, spécialement, à partir des années 60 (de grande manière comme répercussion directe de la composition et interprétation de la colonne sonore de *Le lauréat*⁶ -Mike Nichols, 1967- par le duo Simon&Garfunkel), les bandes-sons commencent à se commercialiser comme un produit dérivé de l'œuvre cinématographique, inaugurant ainsi une culture spécifique. Cet intérêt se maintient aujourd'hui en se manifestant, aussi dans le cadre de la création pour la télévision où les séries de fiction comme *Grey's Anatomy* (2005-actualité), entre autres ; déroulées selon la trame épisodique, elles présentent des chansons populaires anciennes qui se chargent d'augmenter les signifiés sonores⁷ et textuels qui, postérieurement, sont édités dans les CDs. Il faut tenir compte que la nature narrative de ce type de récit audiovisuel est limitée quant aux minutes d'expression et cela fait que les inclusions de ces pièces musicales sont orientés pour la manifestation de son refrain comme élément expressif et d'identification des mêmes ; portion qui, généralement, se sélectionne comme composant de la bande sonore. On s'aperçoit qu'il existe un grand intérêt pour ces sous-produits (les qualifiant comme secondaires' à cause de leur présence dans les autres créations) quant au public ; c'est un profit qu'également Amodóvar a su reconnaître dans ses bandes-sons en les faisant éditer par la maison de production qu'il possède

⁶ Les titres des films et restantes productions audiovisuelles cités dans ce travail avec nationalité différente à l'espagnole ou française (dans les cas des chapitres rédigés dans ce langue) se présentent dans son traduction castillane ou, malgré la réitération, française d'accord à l'employée pour son exploitation dans les salles cinématographiques d'Espagne et France. Pour son partie, la date qui les accompagne se correspond avec l'année de sa première dans son pays d'origine.

⁷ Égal que cette opposition « cinéma silent-cinéma muet », n'y a pas d'accord tacite sur la limitation significative du concept « bande-son ». Si bien différents auteurs approfondissent dans la constitution de celle et établissent divers critères pour inclure et, en conséquence, exclure quelques des éléments acceptés pour autres théoriciens, dans cette recherche s'applique la considération défendue par le compositeur espagnol de musique filmique José Nieto dans son travail *Música para la imagen. La influencia secreta* et dans lequel l'item « bande du son » est le conglomérat duquel est partie la « bande-son » entendue comme une seconde acception du concept « musique » : « Ésta no sería otra cosa que el conjunto de ruidos, ambientes, efectos especiales, música y diálogos que, al producirse simultáneamente, deberán ser combinados y mezclados de manera conveniente para su inteligibilidad en función de su contenido dramático en cada momento de la película » (2003, p. 74) (« Celle ne serait pas que le conjoint de bruits, ambients, effets spéciaux, musique et dialogues que, quand se produit de manière simultanée, devront être combinés et mixés de forme convenable pour son intelligibilité en fonction de son contenu dramatique dans chaque moment du film ». Traduction de l'auteur).

avec son frère Agustín (El Deseo, S. A., constituée en juin 1985). Les compilations discographiques sont centrées, surtout, sur un certain type dans les chansons.

On considère que depuis une perspective sociale, et plus concrètement, celle qui est relative à l'étude de l'Histoire Cinématographique de cet auteur en particulier, il est plus que nécessaire et pratiquement obligatoire de faire une présentation de l'étude qui aborde ce composant du récit, car malgré l'étendue des travaux bibliographiques concernant Almodovar cet élément est quasi inabordable. Une justification de l'analyse proposée dans ces pages qui trouve une partie de son origine dans la tendance décrite plus haut. C'est-à-dire, dans les synergies établies entre les industries cinématographique et discographique et qu'actuellement on peut établir une distinction notable et évidente de la création filmique almodovarienne.

1.4. Opportunité.

Comme on a signalé dans les lignes précédentes, le cadre de la musique cinématographique, on a attiré l'attention des étudiants et des experts espagnols du septième art et de la Communication Audiovisuelle, mais, également d'autres domaine proches comme les Beaux Arts ou la Musicologie. Ces travaux sont relativement récents dont on peut citer *Introducción a la Historia de la Música en el cine. La imagen visitada por la música* (Carlos Colón, 1993), *Música para la imagen. La influencia secreta* (José Nieto, 2003), *Experimentalismo en la música cinematográfica* (María de Arcos, 2006) o *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea* (Teresa Fraile, 2010). Ces oeuvres mettent en évidence l'intérêt d'approfondir une face concrète de la production filmique peu examinée par les auteurs espagnols ; en même temps, il y a un désir de révéler la spécificité des bandes-sons de cette cinématographie, des modèles dont elle s'inspire, des influences qui se reconnaissent dans elle ou, entre divers aspects, les collaborations maintenues entre réalisateurs et compositeurs déterminés et qui est aussi perceptible dans le cas qu'on va citer ; ceci étant encore un trait assez caractéristique du cas hollywoodien et, pourtant, de la plupart des filmographies de ceux qu'on qualifie de cinéastes-auteurs. De ce mode, l'auteur Teresa Fraile dans sa Thèse Doctorale *La creación musical en el cine*

español contemporáneo (soutenue dans l'Université de Salamanca en 2008), identifie et analyse sept binômes directeur-compositeur (Julio Medem/Alberto Iglesias, Isabel Coixet/Alfonso Vilallonga, Miguel Albadalejo/Lucio Godoy, Ricardo Franco/Eva Gancedo, José Luis Garci/Pablo Cervantes, Ventura Pons/Carles Cases y Carlos Saura/Roque Baños) révélant l'évidence créative dans la production espagnole qui n'a pas suscité un grand intérêt jusqu'à ces quelques années. Si cela a attiré l'attention d'auteurs étrangers dans les décennies précédentes comme c'est le cas du théoricien français Henri Colpi : dans *Défense et illustration de la musique dans le film*, publié en 1963, il reconnaît deux binômes maintenus : le configuré par José Luis Sanz de Hereida et Manoel Paradis et le constitué par Juan Bardem et Isidro B. Maiztegui.

A côté de ces dissertations textuelles, se positionnent les événements académiques et professionnels comme un forum de discussion dans lequel les chercheurs de ce cadre de connaissance non seulement exposent leurs approches, mais en même temps, promeuvent l'établissement de synergies et d'échanges, d'appréciations et de renseignements. Entre ces propositions, chaque fois plus habituelles, se trouvent les rencontres *Lo sonoro en el audiovisual*, qui parallèlement à la célébration du *Festival de Cine de Alicante*, ainsi que les symposiums organisés par la *Sociedad Española de Musicología* dans lesquels la musique pour le septième art est, en général, une des directrices analytiques principales ou encore le *I Congreso Internacional sobre Sonido, Silencio e Imagen* qui a eu lieu pendant le mois de juillet en Catalogne. Tout ceci s'identifie, en conséquence, à une ouverture progressive de ce cadre concret de la narration filmique qui, au contraire, présente une continuité comme objet d'examen de recherches internationales depuis longtemps. Les États-Unis et l'Angleterre sont, pour la production et parcours historique, les deux pays potentiellement les plus actifs. C'est tellement vrai que dans le premier se déroulent, habituellement, les travaux plus centrés sur l'établissement des décennies, vagues ou périodes créatives déterminées ; la rédaction de textes du type dictionnaire des compositeurs fondamentaux pour sa cinématographie ou inclus l'élaboration de petits guides d'étude et d'analyse de la partition filmique ; dans le deuxième, surtout pendant les dernières années, ils ont focalisé leurs examens sur la prédominance de la musique populaire et concrètement, lequel que les chansons soutiennent dans les bandes-sons contemporaines et, au même temps, la conséquence directe de ceci s'exprime dans les synergies établies entre les industries filmiques et discographiques signalées antérieurement.

A ces deux cadres analytiques s'ajoute le français, berceau de plusieurs des théories actuellement appliquées et défendues merci, spécialement, aux réflexions déroulés par Michel Chion dans ses différents traités. Tout comme lui, d'autres auteurs comme le cité Colpi, Pierre Berthomieu ou Gilles Mouëllic ont maintenu la rédaction de ce type de documents, si bien, comme on le dit dans le chapitre suivant, sans à peine introduire des changements quant aux étalons et modèles méthodologiques qui peuvent être qualifiés d'historiques. Les universitaires espagnols connaissent bien ce domaine, ce qui augmente son intérêt. Ceci met en évidence la nécessité que des étudiants travaillent ce champ et identifient le vide et la méconnaissance conséquente des colonnes sonores et de sa propre cinématographie. L'objectif principal et fondamentalement est de découvrir l'œuvre pour favoriser et établir des distinctions et des éléments d'identification. On découvre dans cette recherche un des facteurs qui explique l'opportunité de cette Thèse Doctorale : contribuer au fondement de l'identité musico-filmique espagnole qui se positionne dans plein de projets en gestation.

La seconde raison de la réalisation de ce travail est la période dans laquelle se situent Almodóvar et sa filmographie. Depuis le début de sa rédaction, se sont suivit une série de faits qui déterminent la pertinence que le *manchego* a, non seulement pour sa cinématographie nationale, mais aussi pour l'internationale ; en même temps, l'identité du style d'auteur présente la chanson dans son œuvre. En suivant l'ordre chronologique, les premiers exemples récents s'identifient dans les prix reçus à l'Académie de Cinéma Européen dans sa 26^{ème} édition déroulée le 7 décembre 2013 et celui du Festival *Lumière*, événement qui a eu lieu entre les 13 et 19 octobre 2014 à Lyon. Ceci en tenant comme justification les deux cas de reconnaissance de sa trajectoire filmique. La corrélation avec le recours musical référé se manifeste car dans chacune d'elles sont interprétées quelques unes des bandes-sons intégrales par des artistes liés à son univers créatif : pendant qu'*I'm so excited* de *Les amants passagers* fut entonné *a cappella* par Leonor Watling, Javier Cámara, Raúl Arévalo et Elena Anaya, entre autres ; dans l'événement français, Miguel Poveda a fait ses propres versions d'*A ciegas* (*Etreintes brisées*) et de *Se nos rompió el amor* (*Kika*); l'actrice, directrice et chanteuse Agnès Jaoui, *Piensa en mí* (*Talons aiguilles*) et autre chanteuse, Camélia Jornada, pour sa part, a donné sa voix au thème popularisé par Nino Ferrer dans sa conception originale (*C'est irréparable - Un an d'amour*), également inclus dans la production de 1991, et a *Cucurrucucú paloma* (*Parle avec elle*). De même façon, si la vidéo publicitaire du prix a comme composant mélodique au

Resistiré de El Biri, dans la cérémonie, on s’est employé à l’enregistrement d’El Dúo Dinámico, pour un karaoké spontané dans lequel, entre autres présences, ont été celles de Rossy de Palma et Marisa Paredes. Plus proche dans le temps, la dernière apparition du réalisateur dans une situation de similaires caractéristiques se produit le 7 février 2015 quand on a remis le *Goya* d’Honneur à Antonio Banderas. Ceci s’est déroulé dans une édition inaugurée par un numéro musical qui fini par la chanson précédemment référée comme étant une voix manifestant contre la situation critique qui définit la production cinématographique espagnole contemporaine. Et c’est aussi le fil conducteur avec le lauréat, comme on explique plus bas, qui entonne ce thème avec paroles avec Loles León dans les dernières minutes du long-métrage almodovarien de 1990.

En parallèle, deux autres nouvelles importantes depuis le début de l’année 2015 : la première du musical inspiré dans *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988) dans la scène londonienne, laquelle a su trouver son public face à sa correspondance américaine, et, plus notablement, la communication et les premiers pas de la pré-production du 20^{ème} film du directeur espagnol. *Silencio*, dont le titre fut révélé au public le 3 janvier, suppose, selon l’information augmentée par El Deseo à travers tant ses propres pages web et Facebook, que les médias, un retour à la décennie des années 80, au genre dramatique et au cinéma de femmes ; mais, le scénariste et réalisateur a remarqué la distance que son nouveau film prend avec les définitions antérieures et similaires *La fleur de mon secret* (1995) ou *Volver* (2006). Une stratégie prototypique pré-promotionnelle qui, continuant l’approche de la révélation progressive de données, a dévoilé quelques informations utiles comme le groupe d’acteurs, certaines localisations générales et les possibles dates de tournage et d’avant - première.

Dans l’attente, pourtant, de la réalisation de ce dernier scénario et de découvrir les différentes inconnues relatives à la musique, les contributions (en termes de répétition et/ou de renforcement) de genres et de styles au recueil des chansons et, depuis une position plus générale, au propre ouvrage, le moment dans lequel s’établit cette recherche se fixe en 2011, année à laquelle Almodóvar a publié ses *Archives*. Ce sont une sélection de nouvelles, auto-interviews et références qui parcourent toute sa création cinématographique avec ce que lui-même considère comme son

premier long métrage (*Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*⁸) et jusqu’au dernier apparu à cette date (*La piel que habito*). On découvre, à ce moment de son histoire artistique, un opportunisme plus que notable : avec *Les amants passagers*, production qui arrive aux salles de cinéma espagnoles le 8 mars 2013, on constate un retour au genre de la comédie, lequel, de manière réitérée, l’invite à indiquer son film du début. Si bien qu’avec certaines différences entre l’un et l’autre titre (on doit tenir compte, aussi, que celui de 2006, en plus de rentrer dans la région de La Mancha, a déjà récréé dans le 95 et a souligné cette première approximation au comique) on aperçoit le trait d’une étape qui, pratiquement, coïncide avec la prochaine création, numéro 20. Avec ceci, on veut dire que l’on a identifié divers segments dans la production almodovarienne, on distingue un cycle formatif, artistique, personnel qui, au vu de l’importance et de la reconnaissance qu’a obtenu l’auteur, mérite un approfondissement analytique le plus concret possible. Ceci en s’identifiant, comme on l’a signalé, à l’intégralité musicale et aux divers scénarios pour lesquels il y a un vide inexplicable, et, surtout, peu justifié. C’est dans ce contexte que la filmographie du *manchego* va célébrer un de ses anniversaires des plus importants. D’une certaine façon, cette nouvelle création s’établit en termes de continuité avec tout ce qui la précède. Mais, il y a aussi la possibilité d’une rupture qui laisserait l’espace à différentes nuances d’interprétations, du fait même de sa nature artistique.

1.5. Finalité.

La fin poursuivie avec la rédaction de cette Thèse Doctorale est, comme on vient de le démontrer, d’ajouter cette dimension aux études sur l’ouvrage almodovarien. Ceci pour compléter l’apport déjà constitué par les travaux préalablement publiés et qui, en conséquence, reflètent précisément et concrètement, l’univers créatif et personnel qui joue un rôle principal dans ce travail. De même, et, comme on l’a dit plus haut, on pense pouvoir affirmer avoir atteint l’objectif préalablement posé

⁸ Maintenant le modèle continué par divers studios de la production almodovarienne, les titres plus longs des fictions apparaissent tant dans sa forme complète que réduits dans les références suivantes. Par le général, et, pour le dernier cas, se citent les premiers mots de sa considération comme suffisantes pour évoquer le reste de la dénomination (par exemple, *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* se modifie à *Pepi, Luci, Bom* ; *La fleur de mon secret*, *La fleur* ou *La piel que habito*, *La piel*).

quant à l'étude du langage musivisuel espagnol. Ceci a été fait dans la perspective d'une vue d'auteur et en se concentrant sur l'analyse des chansons prises comme unités narratives en elles-mêmes.

1.6. Recours.

Pour expliquer de façon précise le déroulé de la documentation préalable à l'élaboration de cette thèse, à l'analyse des fragments sélectionnés qui constituent le corpus de cet examen, on a eu recours à la consultation de travaux et de textes de diverses typologies qui, précisément, pour cet aspect, se trouvent dans différents centres. Pour faciliter leurs références, ils se présentent groupés selon la forme « Nature du recours documentaire et/ou bibliographique », on indique, en même temps, l'emplacement géographique-spatial de l'organisme qui les a.

Disques/Enregistrements sonores/Partitions

Ont été consultés *in situ* ou extraits, en accord avec le règlement, de deux centres parisiens :

* Bibliothèque du Cinéma *François Truffaut*

* Médiathèque Musicale de Paris

Egalement, c'est dans ce dernier centre où s'est trouvée la partition *Un año de amor* correspondant à la version de Luz Casal et incluse dans la production de 1991 (*Talons aiguilles*).

DVD/Enregistrements digitalisés des long-métrages/Pièces audiovisuelles

* Bibliothèque du *Collège d'Espagne* de Paris

* Bibliothèque de la Faculté de Sciences de l'Information de l'Université Complutense de Madrid (UCM)

Avec la même nature audiovisuelle, on a accédé aux vidéos digitalisées par Radio Télévision Espagnole consultables dans l'*Archivo* de sa page web (www.rtve.es/archivo/almodovar/). Fondamentalement, tous documents journalistiques qui font allusion au tournage, promotion ou première d'un film, mais, vu le passé musical du propre cinéaste et son importante relation avec la *Movida*, on a aussi trouvé des vidéos de quelques uns de ses jeux avec Fabio/Fanny McNamara.

Photographies/Matériaux et documents inédits et promotionnels

Bien que, pour des motifs dérivés d'exploitation et de droits, ils ne sont pas inclus dans les chapitres postérieurs, on a travaillé dans deux salles concrètes de la bibliothèque de la Cinémathèque Française :

* *L'iconothèque*

* *L'espace chercheurs*

Internet

En plus de ces sources, on en ai employé d'autres aussi (spécialement, *Google Books*) pour la recherche et la lecture de matériaux ; en même temps, on a utilisé YouTube pour l'audiovisuel, pour visionner et écouter des fragments concrets de films et de chansons. Les données relatives à l'emplacement dans le réseau et à la date de sa consultation sont disponibles dans l'alinéa dédié à la bibliographie.

Livres/Textes littéraires

Du fait de l'importance que ces documents ont eu pour l'élaboration de cette Thèse Doctorale, on indique leurs localisations selon le paramètre géographique. De ce mode,

En Espagne,

* Bibliothèque de la Faculté des Humanités, Documentation et Communication de l'Université Carlos III de Madrid (Campus de Getafe)

* Bibliothèque de la *Filmoteca Española*

* Bibliothèque *Nacional de España*

* Bibliothèques de l'UCM. Facultés

Géographie et Histoire

Philologie

Philosophie

Sciences de l'Information

Dans France

* Bibliothèque du *Collège d'Espagne* de Paris

* Bibliothèque de la Cinémathèque Française

* Bibliothèque Nationale de France

Egalement, on a eu recours au Service de Prêt Inter-bibliothèques de la Bibliothèque de la Faculté de Sciences de l'information de l'UCM, généralement, pour la consultation de textes rédigés en français provenant, dans la plupart, des centres d'égal identité correspondants aux universités parisiennes de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) et Vincennes-Saint-Denis (Paris VIII). De la même façon, une partie importante de la bibliographie est personnelle de l'auteur.

1.7. Structure.

Le schéma qui s'a érigé comme modèle pour la réalisation de ce travail de recherche peut être qualifié de classique dans la mesure où il se rapproche de la structure habituelle présentée dans les études et analyses spécifiques, du cadre de la Communication Audiovisuelle. Se présent plus détaillé à continuation :

Remerciements

Résumé et mots-clés : rédigé en trois langues (espagnol, français et anglais), présent, *grosso modo*, le thème ou l'idée générale qui se déroule dans les pages successives.

Table des matières : liste organisée des chapitres et contenus qui constituent ce travail.

1. Introduction.

1.1. Présentation de l'objet d'étude et contexte : les chansons comme recours avec une valeur narrative dans la production cinématographique de Pedro Almodóvar. Une analyse appartenant au cadre de la musique filmique.

1.2. Intention de la recherche : examiner la fonctionnalité narrative des thèmes avec paroles almodovariens et son identité comme moyen expressif du personnage.

1.3. Justification personnelle et sociale: intérêt pour connaître et approfondir avec une précision majeure dans un univers créatif filmique et auctorial concret. Identification d'un vide analytique et documentaire qui s'étend au cadre de la musique du septième art espagnol, actuellement en développement. Reconnaissance de la nécessité d'étudier les

compositions avec paroles due l'appréciation d'une structure cyclique tant de l'œuvre du réalisateur *manchego*, que les utilisations et applications de ce type de partitions.

1.4. Opportunité: établissement et déroulement des examens musico-filmiques dans les panoramas universitaires et de recherche espagnols. La proximité de la réalisation du film almodovarien numéro 20 et la conséquente consolidation de son univers créatif et auctorial.

1.5. Finalité : compléter les études sur la figure et le cinéma de Pedro Almodóvar dans un niveau concret (le narratif musical), actuel et pratiquement inexistant.

1.6. Recours : multiplicité de sources et documents examinés appartenant à différentes unités documentaires justifiée par la nature de ce travail.

1.7. Structure : présentation ordonnée de chacun des alinéas qui constituent cette étude.

2. Cadre théorique et état de la question.

Récapitulation des théories et des textes principaux, sur lesquels est basée cette recherche. Parcours par les différents travaux coïncidents quant à la thématique et/ou objet d'analyse. Présentation de la situation dans laquelle se trouve, en général, le cadre d'étude auquel appartient le relatif à la filmographie qui lui réside.

3. Schéma de la recherche.

3.1. Objet formel : sélection, limites et perspective : constitution de l'univers des chansons inclues dans les narrations almodovariennes. Exclusion des partitions instrumentales et de celles qui, contrairement à l'habitude, ne présentent pas de paroles ou les perdent dans l'expression filmique.

3.2. Questions de recherche: conjonction d'idées surgies de l'étude de l'univers analysé et qui oriente le déroulement de la recherche. Emergence de questions qui trouvent des réponses au fur et à mesure de l'élaboration de la thèse.

3.3. Objectifs : révéler le rôle que les chansons exercent dans les récits d'Almodóvar, focalisant l'étude dans le niveau narratif. De même, vérification d'une possible évolution musicale parallèle à sa naissance, formation et renforcement comme cinéaste-auteur.

3.4. Hypothèses : les considérations générales établies comme point de départ, se confirment ou réfutent une fois l'analyse de l'univers mené, identifiant respectivement les réussites ou les erreurs.

3.5. Méthodologie : établissement combinatoire du cadre méthodologique et des variables analytiques. Pour le première, il est le modèle ou patron employé pour l'examen des unités d'étude dessinés, de même manière pour celles proposées à partir d'autres auteurs précédemment cités. Les deuxièmes sont les items reconnus comme essentiels, pour approfondir la forme précise et adéquate dans l'univers, mais, aussi, comme fondamentaux pour répondre aux questions de recherche et accepter ou réfuter les hypothèses posées.

4. Analyse et interprétation des données.

Présentation et évaluation des résultats obtenus et identification des rapports fondamentaux pour l'élément analysé susceptibles de s'établir comme origine des nouvelles approximations et propositions d'étude.

5. Conclusions et contraste d'hypothèses.

Selon les résultats obtenus, se présentent les considérations finales, en même temps que se révisent les hypothèses établies pour, de nouveau, identifier si le point de départ était adéquat ou si, avec cette recherche, se sont révélé certaines faiblesses qui ne permettent pas de défendre des nouvelles théories et considérations générales surgies de ce travail analytique.

6. Discussion et applications.

6.1. Analyse critique: commentaire personnel sur la recherche développée en apercevant les points forts et faibles; ainsi comme en déterminant le caractère aperçu dans les résultats : surprenant, original, etc.

6.2. Évaluation de l'apport scientifique: identification de la contribution réelle de l'étude au cadre auquel elle appartient.

6.3. Suivi et nouvelles lignes de recherche : à partir des données révélées, reconnaissance des futurs travaux qui peuvent découler ou appliquer égal méthodologie et, en même temps, de ces autres qui peuvent s'inspirer dans le même en amplifiant ou modifiant, partiellement, l'objet ou cadre analytiques.

6.4. Applications : cadres d'étude dans lesquels on peut se référer pour ce cas. Finalités qu'il peut avoir pour la communauté scientifique et de recherche.

7. Sources documentaires consultées.

Matériaux employés pour la rédaction de cette Thèse Doctorale.

8. Table des figures.

Relation des images incluses dans le texte avec ses titres et pages respectifs.

Annexes.

Traductions, références et documents qui, par sa nature, ne portent pas un intérêt suffisant pour qu'il soit inclus dans le corps du texte principal, mais uniquement s'ils sont déterminants pour l'évaluation et que, pour ce motif, ils se présentent à la fin du texte.

Uniquement, et, pour finir, ajouter quatre aspects fondamentaux pour l'évaluation et la compréhension de cette recherche. Le premier aspect est que, pour sa rédaction, concrètement, pour le système de citations, on a employée la 6^{ème} édition du manuel de style de l'*American Psychological Association* (APA 6). Le deuxième aspect récupère la Mention Européenne indiquée quelques lignes plus haut. La normative explique les présences du résumé et les mots-clés, ce même chapitre introductif et les « Conclusiones y contraste de hipótesis » en français, langue du cadre européen élue pour son accomplissement. Ses respectives traductions à l'espagnol correspondent avec les annexes II et III. Le troisième aspect renvoie au CD dans lequel s'inclut la sélection des fragments cinématographiques analysés, les chansons de l'univers et les autres qui mettent une relation avec elles selon les motifs exposés dans le gros de ce travail. Le disque se présent adjoint aux annexes. On recommande, spécialement, l'usage des premiers de forme parallèle à la lecture, puisque, on considère qu'ils enrichissent notablement l'exposition textuelle mettant en évidence, en même temps, diverses considérations montrées au long des différents alinéas analytiques et qui, dans la plupart des cas, réfèrent aux minutes spécifiques des mêmes. Pour conclure, dans côté, spécifier que dans l'« Annexe IV » on peut consulter les paroles des

chansons examinées, complémentaires aux vidéos sélectionnées référées. Et, de l'autre, indiquer que, dans le chapitre 4, les différentes partitions avec composant textuel répondent dans les figures à une déterminée gamme chromatique dérivée de la proposition distributive de l'œuvre filmique almodovarienne, avec l'objectif de faciliter visuellement la corrélation entre les habitantes d'une même bande-son, inclus, entre les appartenant à une même période créative.

2 Marco teórico y estado de la cuestión

“Le portrait sonore est, dans un film, l’homologue de l’image (...) Il est la matière première
filmique et déjà cependant une réalité particulièrement complexe”. Antoni GRYZIK

“Un destino encerrado en algunas notas y en algunas palabras, que puede pasearse por
todo el film, silbada, tarareada, entonada con o sin palabras, como música de pantalla o
de fondo. La canción (...) encarna el principio de circulación”. Michel CHION





Una de las principales características de esta Tesis Doctoral es su heterogeneidad temática: delimitada por el estudio de la canción como recurso narrativo y manifestante del personaje para el caso de una filmografía específica (la almodovariana), su naturaleza implica el estudio de diferentes campos o ámbitos de la investigación con el objetivo de diseñar y aplicar el modelo y el método más adecuados para su análisis. De esta manera, si se tienen en cuenta las múltiples aristas de conocimiento que constituyen este marco y se manifiestan pictóricamente, lo que se obtiene es un *polypus theoricus* (pulpo teórico) en el que la narrativa ejerce como punto orgánico central. Sus diferentes brazos están representados por los estudios y teorías sobre la música cinematográfica, los documentos que abordan la relación de la música popular con las producciones propias del séptimo arte y aquellos otros textos que analizan y desmiembran a alguna de las películas realizadas por Pedro Almodóvar, al conjunto de su obra o, en la mayoría de las ocasiones, a su filmografía siempre desde una aproximación personal al hacer coincidir su historia creativa, artística y profesional con la biográfica. Estas son, por tanto, las cuatro grandes áreas de estudio aplicadas a este trabajo de investigación en el que, del mismo modo, se incluyen otros ámbitos como el relativo a la teoría del autor cinematográfico al considerarse fundamental dada la calificación como tal del cineasta español y que viene siendo defendida por diversos teóricos desde hace años e, incluso, es aceptada por él mismo. De igual forma, el acentuado carácter musical de la muestra analizada justifica la presencia de postulados específicos y propios del campo musicológico necesarios para la interpretación de algunas de las variables y, sobre todo, aplicables al examen de las canciones que protagonizan el conjunto analizado.

2.1. La narrativa cinematográfica: la canción como discurso.

La principal perspectiva que orienta la realización de este estudio de investigación es que la canción, la partitura con letra, en la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar presenta una función narrativa y constitutiva a un doble nivel: del mismo relato e, igualmente, de la identidad de los personajes. Al comprenderse, por tanto, que estas unidades pierden, en cierta medida, su

identidad primigenia para renaturalizarse ampliando la puramente musical con rasgos y roles dignos de la narratología, es innegable la presencia de referencias teóricas pertenecientes a este campo y que se erigen como la base sobre la que se sustenta el análisis presentado en los capítulos posteriores. Estableciéndose como modelo para los diferentes apartados que componen este fragmento de la Tesis Doctoral, en las siguientes líneas se refieren los postulados, teorías y planteamientos que se han examinado concentrando el interés en aquellos definidos como esenciales y determinantes.

2.1.1. Qué es historia y qué es discurso: conceptos claves de la narrativa.

Si se revisan las páginas precedentes, se descubre que el concepto “película” (también presentado a lo largo de las páginas restantes bajo los sinónimos “cinta”, “ficción”, “film”, “largometraje” y “producción”) está acompañado de otros como “narrativo”, “filmico”, “cinematográfico” o, incluso, aparece de acuerdo a otras acepciones como “texto” o “relato”. Lo que se deriva de esta pluralidad enunciativa es, precisamente, la naturaleza de la obra propia del séptimo arte: con una duración determinada por varios factores, siempre responde a una lógica y a la aplicación de las reglas y elementos constitutivos propios de su lenguaje. Con esto, lo que se quiere decir es que las películas, desde sus mismos orígenes, siempre han contado una historia. Así, por ejemplo, el célebre *Viaje a la luna* de Georges Méliès (1902) relata los preparativos y el traslado de un grupo masculino a ese satélite. Perspectiva ficcional y ligada, notablemente, a los efectos especiales y a cuyo realizador se le reconoce la paternidad; era, prácticamente opuesta en su totalidad a la presente en las filmaciones de los hermanos Lumière, iniciadores, por su parte, de la comercialización de las creaciones de esta rama artística, y quienes, por lo habitual, registraban escenas realistas, cotidianas y que no planteaban tanto un acontecimiento con origen, desarrollo y consecuencias finales como sí la ejecución de un acto determinado (sirvan como ejemplos la salida de los obreros de su propia fábrica o esa comida en un jardín en la que el padre alimenta a su hijo de temprana edad mientras que la madre bebe té; ambos cortometrajes proyectados en una de sus primeras sesiones de 1895). Opuestos, por tanto, en términos de contenido, surge la pregunta de si también se encuentran en esa posición en un nivel denominativo o referencial. Si se recurre a la

edición digital del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE) se descubre que “narración” es lo resultante de “narrar”, de contar un hecho u una historia ficticios; por su parte, la “historia” es toda aquella “narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados”, pero, también, el “conjunto de los acontecimientos ocurridos a alguien a lo largo de su vida o en un período de ella”, la relación de una aventura o suceso y una narración inventada, entre otras definiciones; mientras que el “relato”, en su primera acepción, es el “conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho” remitiendo la segunda, literalmente, al primer término referido (“Narración, cuento”). Como se aprecia, en un sentido general y no específico, la historia y el relato son ambas, según el DRAE, narraciones. Pero, en narratología y, especialmente, en teoría cinematográfica aparece, del mismo modo, otro referente clave: el discurso. Así, la primera entrada relativa al mismo lo define como la “facultad racional con que se infieren unas cosas de otras, sacándolas por consecuencia de sus principios o conociéndolas por indicios y señales”. Sin embargo, si la sinonimia narración-relato es aplicable al ámbito fílmico, no lo es esta última referencia, ya que cualquier película es el resultado de un complejo engranaje creativo previo: entre la idea primigenia y el producto final se suceden una serie de etapas y procesos en los que participan diferentes identidades y mentes creativas (la redacción del guión, la localización de los escenarios naturales, la interpretación de los personajes por un equipo de actores concretos, la selección del material, el montaje, etc.) que producen que un mismo origen narrativo pueda dar lugar a diferentes proyectos (es decir, esa inferencia racional depende de quien la produzca y queda alterada de la misma manera). Esto, resumido y modificado terminológicamente, es lo que permite distinguir a la historia cinematográfica del discurso fílmico; diferenciación que protagoniza el libro del teórico norteamericano Seymour Chatman y en la que se profundiza a continuación

¿Cuáles son los elementos necesarios -y sólo esos- de una narración? La teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia (*histoire*), el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso (*discours*), es decir, la expresión, los (p. 20) medios a través de los cuales se comunica el contenido. Dicho de una manera más sencilla, la historia es el *qué* de una narración que se relata, el discurso es el *cómo*. (1990, pp. 19-20)

Aun tratándose de una propuesta anticipada y bajo una mirada global, se considera que esas canciones que Almodóvar integra en sus películas son un medio específico y, de acuerdo a su mantenimiento, afianzado en su obra a través de las cuales manifiesta información que, por ejemplo, en manos de otro realizador sería tratada de una manera distinta: a través de carteles, mediante planos y encuadres determinados, recurriendo a los diálogos de los personajes, etc. Lo que subyace en esta defensa es que los temas con letra no sólo son un estigma autoral asociado a los gustos e intereses musicales del cineasta, también lo son de su manera de contar, narrar, en esencia, de sus discursos. Sin embargo, se alerta sobre un postulado presente en la referencia teórica francesa *Estética del cine* firmada por Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet y en la que la música, entendida como constituyente clave del enunciado filmico, es despojada de todo sentido narrativo. Sí se reconoce en ella una función organizativa fundamental, pero, no se admite esa otra naturaleza que, por el contrario, sí es un existente en toda pieza musical, puesto que no se ha de olvidar que toda partitura se desarrolla de acuerdo a unas normas y aplicando unas técnicas de escritura concretas. La música es un lenguaje y, en consecuencia, los mensajes contruidos con sus herramientas ostentan un significado y un valor discursivo. La linealidad del pentagrama está habitada por notas, tesituras, referencias dinámicas y armónicas, entre otros elementos, que, como ocurre con el lenguaje hablado, al verse alteradas en su referencialidad, también perturban el significado total de la obra (esta consideración se analiza con mayor profundidad en el apartado dedicado a las referencias teóricas relativas al ámbito de la música cinematográfica). Si bien no se coincide con el planteamiento general de los autores galos señalados⁹, sí se hace con lo propuesto en la siguiente cita: “La música (...) se convierte en un elemento narrativo del texto por su sola co-presencia con elementos como la imagen secuencial o los diálogos: por tanto, habrá que tener en cuenta su participación en la estructura del relato filmico”

⁹ Opuestamente a ellos, Chatman sí desvela en las unidades musicales la cualidad de la narración. Partiendo de que todo objeto o creación narrativa implica una comunicación, especifica que el sentido de la misma puede ser visual, auditivo o conjunto. Y explica que “en la categoría visual están las narraciones no verbales (pintura, escultura, ballet, historietas puras o ‘sin palabras’, mimo, etc.), además de los textos escritos. En la categoría auditiva están los cantos de los bardos, las narraciones musicales, las obras de teatro radiofónicas y otras representaciones orales” (1990, p. 29). Aunque se perciben ciertas limitaciones en este planteamiento, al no determinarse si la pieza musical presenta contenido literario o no, se asume que el teórico norteamericano aunque sea, mínimamente, sí reconoce un valor narrativo en ella reforzado, posiblemente y si se tienen en cuenta las otras referencias que la acompañan, por la letra de la composición.

(1989, p. 106); una apreciación que se valora de manera matizada, dado que, atendiendo a las propuestas que formulan en su tratado, Aumont *et al.* Parecen aludir a la partitura puramente instrumental, es decir, a aquella que no posee integrante textual y que, consecuentemente, no cuenta con ese otro significado derivado de la palabra que, en base a su línea de estudio general, sí posee valor narrativo.

Regresando a la cita de Chatman presentada anteriormente, se descubre que los teóricos europeos citados también distinguen entre relato e historia, pero, especialmente, su propuesta denominativa destaca al incluir un concepto que, de igual forma, hace acto de presencia reiteradamente en esta Tesis Doctoral: el de diégesis. Término específico del lenguaje audiovisual es definido como

La historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Es preciso comprenderla como el último significado del relato: es la ficción en el momento en que no sólo toma cuerpo, sino que se hace cuerpo. Su acepción es más amplia que la de historia, a la que acaba por englobar: es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador. También podemos hablar de *universo diégético*, que comprende la serie de acciones, su supuesto marco (geográfico, histórico o social) y el ambiente de sentimientos y motivaciones en la que se produce. (1989, p. 114)

De esta manera, Aumont y los co-autores de su obra bautizan a aquello que resulta de construir la idea o historia original, lo genético, aplicando las bases y normas del lenguaje cinematográfico. Y acotan aún más su definición al concretar que la diégesis es “la *historia tomada en la dinámica de la lectura del relato*, es decir, tal como se elabora en el espíritu del espectador en el devenir del desarrollo fílmico (...) la historia tal como la formo, la construyo” (1989, p. 115). Sin embargo, es digna de mención la profundización que Alain Boillat realiza sobre los primeros postulados acerca de este concepto y que le llevan a señalar a Étienne Souriau como su autor primigenio y en el que, años después, Gérard Genette se inspira para su teorización, pilar fundamental para las aproximaciones consecutivas y entre las que se reconoce a la recientemente presentada. Así, el firmante del artículo *La ‘diégèse’ dans son acception filmologique* explica que

Le niveau diégétique se caractérise-t-il non seulement par « tout ce qu’on prend en considération comme représenté par le film », mais aussi par « le genre de réalité supposé par la signification du film » (Souriau 1951, p. 237). Il affine cette définition dans le lexique de *L’univers filmique*, où la diégèse est assimilée à « tout ce qui appartient, “dans l’intelligibilité” (comme le dit M. Cohen-Séat) à l’histoire racontée,

au monde supposé ou proposé par la fiction du film » (Souriau 1953, p. 7). Souriau illustre ensuite ce que le « tout » de sa définition est susceptible d'inclure en mentionnant trois aspects qui furent abordés ultérieurement dans des études qui se sont bien souvent appuyées sur la notion de diégèse sans systématiquement se réclamer de ses travaux : le temps, l'espace et le personnage.¹⁰ (2009, p. 222)

Reconoce Genette que, como plantea Souriau, la diégesis es “bien un *univers* plutôt qu'un enchaînement d'actions (histoires) : la diégèse n'est donc pas l'histoire, mais l'univers où elle advient”¹¹ (1983, p. 13); lo que implica, como señala poco después, que no se entienda como equiparables a sendos conceptos (diégesis e historia), si bien, es una confusión constante en la mayoría de las interpretaciones posteriores (*cf.* *Ibídem*). Una diferenciación fundamental para el estudio de la música fílmica, como se explica posteriormente, ya que, en numerosas ocasiones (visiblemente en diversas obras almodovarianas), esta altera su relación con la realidad diegética, pasando de la ausencia a su pertenencia y a la inversa modificando su naturaleza e, incluso, sus funciones.

2.1.2. El cine y su manifestación de lo real: el lenguaje fílmico.

De acuerdo a lo defendido, el relato fílmico es el resultado de la plasmación de una idea desarrollada, primeramente, en un soporte físico literario (entendiéndose que todo largometraje tiene su origen en el guión o boceto narrativo redactado a mano, a máquina de escribir o a ordenador, entre otras opciones) sobre una película cinematográfica, en sus orígenes, y memorias y otros dispositivos electrónicos y tecnológicos en la actualidad. La pieza fílmica es, en suma, la consecuencia de la aplicación de esas fórmulas y medios propios del séptimo arte a ese germen señalado. Igualmente, se ha explicado el surgimiento de un universo ficcional, propio de esa historia que, según cómo se narre, da lugar a uno u otro relato y que no deja de ser, en verdad, un

¹⁰ Traducción de la autora: “El nivel diegético se caracteriza no solamente por ‘todo aquello que se entiende como representado por la película’, también, por ‘el tipo de realidad supuesto para su significación’ (Souriau 1951, p. 237). (Souriau) Afina esta definición en el léxico de *El universo fílmico*, donde la diégesis es asimilada como ‘todo aquello que pertenece, ‘en su inteligibilidad’ (como indica M. Cohen-Séat) a la historia contada, al mundo supuesto o propuesto por la ficción del largometraje (Souriau 1953, p. 7). Souriau ilustra poco después que ese ‘todo’ de su definición es susceptible de incluir mencionando tres aspectos que fueron abordados posteriormente en estudios que con frecuencia se han apoyado en la noción de diégesis sin, sistemáticamente, referirse a sus trabajos: el tiempo, el espacio y el personaje”.

¹¹ (La diégesis es) “más bien un universo que un encadenamiento de acciones (historia): la diégesis no es, por tanto, la historia, si no, el *universo* en el que esta se produce”. Traducción de la autora.

reflejo del espacio real en el que nace; es decir, la diégesis manifiesta, de acuerdo a diversas directrices y determinada por varios aspectos, a un universo real alterado, modificado, deformado. Y es, precisamente, en este espejo en el que el observador no coincide con su reflejo donde el teórico francés Jean Mitry encuentra la justificación para determinar la existencia de un lenguaje propio y puramente cinematográfico

Al no emplearse las imágenes filmicas, en su finalidad expresiva, como una simple reproducción fotográfica sino como un medio de transmitir ideas, se trata de un *lenguaje*. Un lenguaje en el cual la imagen juega a la vez el papel de *verbo* y de *palabra* mediante su simbólica, su lógica y sus cualidades de signo eventual. Un lenguaje gracias al cual la equivalencia de los datos del mundo sensible no se obtiene ya por intermedio de figuras abstractas más o menos convencionales, sino mediante la *reproducción* de lo real *concreto*. Así, la realidad ya no está “representada”, significada por un sustituto simbólico o por un grafismo cualquiera. Está *presentada*. (1999, p. 50)

En esta cita se identifican varios puntos determinantes que merecen un comentario más detallado. El primero de ellos es que, como defiende el autor, la imagen desarrolla varias funciones y ostenta un significado propio. Si se compara con el lenguaje verbal y de una manera reduccionista, se determina que, por ejemplo, un plano es igual al artículo determinado que precede al sustantivo. Esa unidad gramatical posee en sí misma las cualidades que designan al género y al número de esa otra forma contigua y que, en realidad, es la que ha determinado esas características. Un plano cualquiera también presenta una significación: la imagen del piso de Pepa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* no es la misma que la del de Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984). Mientras que el primero refleja la realidad de una mujer de clase media-alta, el segundo remite al de una familia con pocos recursos; esto es, son el personaje y el universo al que pertenece los que determinan el aspecto de ese decorado concreto. Así, tanto el artículo como estos escenarios no necesitan nada más para enunciarse, pero sí demandan la continuidad de lo posterior al depender de ello su significación completa.

El segundo aspecto que debe remarcarse y más complejo que el anterior es el relativo a la presentación de lo real en la diégesis. Como puntualiza el teórico galo, efectivamente, el mensaje filmico no recurre a símbolos para la construcción del espacio ficcional, sino que integra lo verdadero en ese escenario paralelo. Al igual que sucede con las construcciones verbales, en toda

elaboración del mensaje participan una serie de elementos, con especial incidencia del emisor, que determinan su sentido. Regresando a una propuesta ya enunciada, los propios rasgos de la fuente de la que emerge el mensaje condicionan sus características; nuevamente y, por tanto, esa determinación del *cómo* se narra una historia y, por extensión, la evidencia de que lo presentado en la obra audiovisual no va a ser coincidente en su totalidad. Así, hay elementos presentes en creaciones de diferentes artistas (como en el lenguaje hablado, el referente “silla” hace pensar en una estructura que permite el descanso) que no tienen porqué ser coincidentes en sus diferentes manifestaciones al depender de la relación que esa identidad creativa tenga con su realidad existencial y, en segundo orden, con esa otra secundaria, ficcional a la que da lugar (retomando el ejemplo de la silla, cuando se enuncia ese concepto, no todos los hablantes piensan en el mismo modelo, recuperando en su memoria, habitualmente, el diseño que emplean cotidianamente o algún otro que, por diversos motivos, se despierte en su mente de manera inconsciente). Un postulado similar a este se reconoce en el trabajo de Gianfranco Bettetini quien defiende que los signos propios del lenguaje cinematográfico se manifiestan en diversos niveles y establece que

Entre la pantalla y el espectador se desarrolla un discurso dado, construido en virtud de signos que reproducen reflexivamente una realidad dada y de signos que ‘guiñan’ hacia significados sobreentendidos, de signos de representación espontánea y de signos convencionalmente figurativos, todos ellos compuestos según ciertas normas de coordinación que tienen una finalidad por la intención del transmitente. El cine habla, pues, al espectador y recurre a un lenguaje que, por la naturaleza misma de sus signos (considerados al menos desde el punto de vista cuantitativo), difícilmente se puede generalizar y reducir a fórmulas de estudio abstractas o clasificables de alguna manera. (1975, p. 26)

Como se aprecia en estas palabras, el séptimo arte se expresa a través de un lenguaje propio que, como se viene apelando, está constituido por signos que, a diferencia de los puramente lingüísticos, encuentran su origen y esencia en referentes variables según, como el teórico señala, el emisor creador del discurso fílmico. Este postulado pertenece a una extensión de estudio de mayores dimensiones, pero, al no ser el objeto de análisis de este trabajo, se considera que, en aras a concentrar las referencias teóricas sobre el tema que lo protagoniza, su comentario ha de culminar en este momento. Sin embargo, se continúa reflexionando sobre la narrativa cinematográfica enfocando el interés en una característica latente en todo texto fílmico y que es la

presencia de una secuencialidad, de una continuidad entre sus constituyentes que imita al ejercicio sucesivo de las significativas mínimas lingüísticas origen de frases y oraciones. Ahora bien, se ha de precisar que, realmente, se emplea el término “continuidad” cuando, en su naturaleza primera, se trata de su contrario absoluto el cual, únicamente a partir de la aplicación de diversas técnicas y procesos cinematográficos, da lugar a esa sucesión lógica de signos

Au réel continue (ou, à mieux dire, au réel homogène de notre perception continue) il substitue une série de fragments discontinus. Il choisit de cadres, des angles, des points de vue qu’il ordonne selon des durées relatives en leur accordant un *sens* étranger au devenir ‘global’ de l’univers d’où ils sont extraits. Certes, la continuité temporelle se retrouve à travers la discontinuité des plans comme l’unité de l’espace à travers la variété dimensionnelle des champs. Mais il s’agit toujours d’une restructuration, (...) d’un ‘autre’ espace et d’une ‘autre’ durée.¹² (Mitry, 1973, p. 9)

Por tanto, una continuidad basada en una resignificación de los constituyentes de la realidad en la que se inspira esa otra ficcional, secundaria, en cierta medida y en la que la sucesión de los planos y su bidimensionalidad se encargan de dotarla de una unidad, duración y espacio nuevos y, sobre todo, específicos. Pero, también, un resultado secuencial que sólo es posible gracias al montaje, como se explica líneas más abajo y que, como el propio Mitry profundiza páginas después en su segundo volumen de la *Estética y psicología del cine*, únicamente puede desarrollarse sobre el eje estructural del relato y que no es otro que la pura sucesión de imágenes (*cf.* 1973, p. 99).

Si hay una consideración destacable de la cita anterior es su precisión a la hora de diferenciar al universo real del que forma parte la figura creadora de aquel al que pertenece su obra. Edgar Morin en su trabajo *Le cinéma ou l’homme imaginaire* (1956) establece que el individuo, cuando se enfrenta con uno y otro, realmente, sólo tiene que descubrir la variable cambiante, ya que, en ambos casos, la ecuación perceptiva es la misma. Así, defiende que en la realidad real se descifra mediante el reconocimiento y el establecimiento de conexiones entre el medio espacio-temporal, los objetos y los acontecimientos que la configuran mientras que, en esa otra ficcional, el proceso

¹² Traducción de la autora: “A lo real continuo (o, mejor dicho, a lo real homogéneo de nuestra percepción continua) le sustituye una serie de fragmentos discontinuos. Se eligen encuadres, ángulos, puntos de vista que ordenan según las duraciones relativas dotando de un sentido extraño a un devenir ‘global’ del universo de donde han sido extraídos. En efecto, la continuidad temporal se descubre a través de la discontinuidad de los planos como la unidad del espacio a través de la variedad dimensional de los campos. Pero, se trata siempre de una reestructuración (...) de ‘otro’ espacio y de ‘otra’ duración”.

es a la inversa: el individuo accede a todos los elementos y no es hasta consumida toda la producción filmica cuando puede dotarla de unidad significativa y reconstruirla bajo el amparo de la secuencialidad (complejidad resolutive aumentada, por ejemplo, cuando la narración comienza con un *flashback* o su contrario, el *flashforward*¹³, hace acto de presencia en algún momento). En este planteamiento que, en verdad, evidencia la relación del espectador con el discurso filmico, esa interpretación que efectúa de este mensaje específico vuelve a identificarse, si bien, de manera latente y no expresa, una opinión ya comentada y que, igualmente, protagoniza en gran medida la exposición teórica relativa al autor filmico: la presencia de un emisor o configurador del mensaje. Si continuamente se está abogando por diferenciar realidad y ficción en cuanto son entendidos como universos distinguibles, no se puede negar que, en cuanto el segundo es un reflejo “manipulado” del primero, existe una figura encargada de originar esa sustancia paralela. Bettetini así también lo plantea en su trabajo al redactar que, siempre como resultado del montaje, un largometraje cualquiera no es una visión imparcial de la realidad, sino el resultado de una interpretación efectuada por el director (*cf.* 1975, p. 125). Coincidente con la propuesta previa de que, efectivamente, de una misma historia pueden realizarse múltiples discursos, se desprende de ambas cierto pensamiento platónico. Según el pensador griego, no es hasta la salida de la figurada cueva cuando el individuo accede al escenario real y, consecuentemente, a todas aquellas formas y componentes que en su naturaleza no eran más que sombras. Salvando las distancias epistemológicas y, especialmente, las aplicativas, se entiende que lo que sucede cuando el espectador se enfrenta al texto filmico es un regreso al interior de la cueva, pero, no a una genérica y sí a una específica. Lo que se quiere decir es que, durante el desarrollo y consumo de la obra cinematográfica, su receptor se adentra en el mundo de su director, de su creador. Se asoma a la realidad que desea contar y proyectar atendiendo a diversos intereses y recurriendo a todos los medios dignos del séptimo arte y el espectador, en un primer momento, es consciente de ello. Precisamente, es en este matiz donde radica la magia que la mayoría de los teóricos han

¹³ El *flashback*, adaptación terminológica cinematográfica del término literario “analepsis” y conocido como “retour en arrière” en el marco francófono, implica un salto hacia un acontecimiento pasado rompiendo el orden cronológico de la narración. Como explican André Gardies y Jean Bessalel en su diccionario *200 mots-clés de la théorie du cinéma* (1992), este recurso únicamente afecta al orden del discurso quedando la duración y la frecuencia inherentes al mismo intactas. Por su parte, el *flashforward*, su contrario y equiparación filmica de la prolepsis literaria, anticipa acciones posteriores en la cadena sucesiva y cronológica de los acontecimientos.

identificado en esta disciplina creativa: la capacidad de trasladar al espectador a otra realidad, distinta de la cotidiana y de la que este pasa a formar parte durante un tiempo limitado, pero, posiblemente, reiterado (el consumidor de la pieza fílmica puede visionarla tantas veces como quiera reintroduciéndose en su dimensión significativa y existencial de forma constante). De este modo, y recurriendo nuevamente a la metáfora platónica, se adentra en esa cueva creativa concreta para, posteriormente, regresar a la suya propia (no se puede olvidar que, efectivamente, cada persona percibe lo que le rodea de una manera diferente. Existen realidades aproximadas, pero, no igualadas) y en la que percibe muchas de esas sombras que, en la mayoría de los casos, difieren de las proyectadas como consecuencia de la aplicación de las técnicas y los procesos específicos del arte fílmico. Contingencia referencial igualmente enunciada por el referido autor italiano y quien la justifica a raíz de la naturaleza del lenguaje cinematográfico: “Los signos de una escritura pueden ser imágenes de cosas o imágenes de pensamiento; los signos fílmicos son sólo imágenes de cosas y pueden expresar el pensamiento en virtud de la yuxtaposición que opera el montaje” (1975, p. 223).

Se recupera, en consecuencia, a un término presentado anteriormente y sobre el que recae el peso de la significación del discurso fílmico: el montaje. Objeto de examen de muchos de los tratados de los considerados como grandes nombres de las teorías cinematográficas (André Bazin o Sergueï M. Eisenstein, entre otros), en este caso se le va a conceder una atención somera dado que, como ha ocurrido con otros ámbitos de la narratología cinematográfica, no es el protagonista de esta Tesis Doctoral. Si se realiza la búsqueda del concepto en el DRAE, se obtiene como una de las primeras acepciones “Combinación de las diversas partes de un todo” para, después, especificar que en el campo del séptimo arte es la “ordenación del material ya filmado para constituir la versión definitiva de una película”. En consecuencia, ambas definiciones apelan a lo mismo: la constitución de algo a partir de sus diferentes componentes; identificándose para este caso artístico la presencia del *cómo* asociado al discurso y que es el determinante de la ubicación de los diferentes fragmentos en puntos concretos del desarrollo narrativo. De una manera más específica, los franceses André Gardies y Jean Bessabel explican que es un término que designa tres de las etapas de la realización de una obra cinematográfica: la selección de los cortes, su ordenación y conjunción rítmica y expresiva. Y, después, añaden que, de acuerdo a la perspectiva semiológica, “le montage doit être pensé en terme de langage. Il désigne l’organisation concerté

des diverses données au sein de/et entre les diverses chaînes signifiantes (bande-images, bande-son et mise en rapport de l'une avec l'autre)"¹⁴ (1992, p. 143). En cierta manera, su consideración como lenguaje no es tan distinta a la que toman como referencia los cuatro autores de *Estética del cine* cuando, recurriendo a Marcel Martin (crítico e historiador de cine galo), determinan que “el montaje es la organización de planos de un filme en determinadas condiciones de orden y duración” (1989, p. 54). Y se diserta de este modo porque se reconoce en esta definición del montaje la presencia de una serie de recursos que permiten el establecimiento de una secuencia de planos y que, de acuerdo a esas sustancias del discurso, aplicadas de forma específica para cada uno de los procesos creativos, da lugar a una narración filmica. Ahora bien, si se relee este apartado teórico, se asimila que, efectivamente, ya se ha propuesto trabajar con el concepto “lenguaje filmico” y del que el montaje sería una herramienta o, incluso, una lengua. En este sentido, Aumont *et al.* Presentan una postura pareja al justificar que

La característica de la lengua es múltiple por definición: existe un gran número de lenguas diferentes. Si los filmes pueden variar considerablemente de un país a otro en función de las diferencias socio-culturales de representación, no existe sin embargo un lenguaje cinematográfico propio de una comunidad cultural. (...) Considerado globalmente, no se encuentran sistemas organizados muy diferentes unos de otros como lo son los de cada lengua. (1989, p. 178)

Es decir, independientemente del ámbito cinematográfico en el que se produzca un largometraje, en este se identifican una serie de rasgos, elementos y recursos mantenidos que permiten el establecimiento de un código conceptualizador común erigiéndose el montaje como su herramienta estructural básica. Posiblemente, uno de los autores que mejor han justificado este planteamiento es Christian Metz en sus ensayos. Concretamente, en el titulado *Quelques points de sémiologie du cinéma* desarrolla una disertación que, partiendo de la idea de que teóricos como Béla Balázs, André Malraux, Mitry o Morin negaron que el cine poseyera un lenguaje propio desde sus orígenes, llega a múltiples teorías, fundamentalmente, comparativas que evidencian su existencia contemporánea. Por ejemplo, Metz señala que la literatura y el cine se encuentran en un mismo nivel semiológico, ya que el segundo también connota sus mensajes a través de los

¹⁴ Traducción de la autora: “El montaje debe ser pensado en términos de lenguaje. Designa la organización concertada de diversos datos en el seno de/entre los diversos canales significantes (imagen, sonido y establecimiento de contacto -relación- entre una y otro)”.

encuadres, los movimientos de cámara, las iluminaciones, etc., como la primera lo hace con la composición, las figuras o la versificación. De la misma manera, ambas disciplinas comparten el presentar estilos o géneros narrativos concretos. En cierta forma, lo que hace el autor galo es demandar que, si aplicando los estudios de la semiología a las artes literarias y cinematográficas, estas resultan tan parejas y la primera es heredera directa del lenguaje, la segunda, también ha de serlo. Pero, del mismo modo, páginas después puntualiza que, opuestamente a los segundos niveles de articulación del lenguaje hablado/escrito, en el texto fílmico todas las unidades, por muy pequeñas que sean, son significativas entendiendo que ese *cómo* de la historia, el discurso es un conglomerado de enunciados, cuando, concretamente, estos, las frases y oraciones en su variedad literaria, son de las formaciones más reducidas que componen cualquier desarrollo narrativo. Y apoya su defensa del lenguaje cinematográfico alegando que

Dans la mesure où il ordonne des éléments significatifs au sein d'arrangements réglés différents de ceux que pratiquent nos idiomes, et qui ne décalquent pas non plus les ensembles perceptifs que nous offre la réalité (...). La manipulation filmique transforme en un discours ce qui aurait pu n'être que le décalque visuel de la réalité. Partie d'une signification purement analogique et continue –la photographie animée, le cinématographe–, le cinéma a dessiné peu à peu, au cours de sa maturation diachronique, quelques éléments d'une sémiotique propre, qui restent épars et fragmentaires au milieu des nappes amorphes de la simple duplication visuelle.¹⁵ (1978, p. 108)

Metz revela en su enunciado a una de las consideraciones que, habitualmente, muchos teóricos no han tenido presente al comparar al lenguaje cinematográfico con otros, especialmente, asignados a las diferentes disciplinas artísticas y es que, como señala, su semiótica es propia; por lo que responde a las características concretas del séptimo arte. Una semiótica que afianza la existencia de un lenguaje en el que el montaje es pieza fundamental y que, como expone Bettetini, actúa de modo profundo sobre las diferentes unidades significativas de acuerdo a normas gramaticales y de

¹⁵ “En la medida en que ordena elementos significativos en el seno de diferentes arreglos ordenados de aquellos que practican nuestros idiomas, y que no calcan tampoco los conjuntos perceptivos que nos ofrece la realidad (...). La manipulación fílmica transforma en un discurso aquello que habría podido no ser más que el calco visual de la realidad. Parte de un significado puramente analógico y continuo –la fotografía animada, el cinematógrafo–, el cine ha diseñado poco a poco, en el curso de su maduración diacrónica, algunos elementos de una semiología propia, que se mantienen dispersos y fragmentarios en mitad de capas amorfas de la simple duplicación visual”. Traducción de la autora.

sintaxis sujetas a principios estéticos y narrativos aplicados por los autores a la hora de concebir su producción filmica (*cfr.* 1975, pp. 166-167).

Sin continuar con la profundización sobre las diferentes áreas temáticas que se han abordado al adentrar la exposición en el campo de la narratología, se llega a unas conclusiones determinantes para la continuación de esta Tesis Doctoral siendo una de las más relevantes la aceptación y defensa de un lenguaje propio del cine. Específico. Concreto. Identificándose tanto a un nivel plenamente comparativo hacia otras manifestaciones como en uno analítico al percibirse la coexistencia y repetición de recursos y procesos en la práctica totalidad de las obras fílmicas existentes. Dada su unicidad aplicativa, el principal problema al que se han enfrentado teóricos y estudiosos ha sido establecer y reconocer sus normas y, consecuentemente, su análisis; algo que, por otro lado, no ha evitado la identificación del montaje como ese mecanismo determinante para la constitución y significación de sus mensajes. Asimismo, el recorrido por estas teorías ha definido el postulado clave de que en todo texto cinematográfico conviven una historia y un discurso; dualidad existencial que guía la escritura de las siguientes líneas y en las que se concentra la atención en la protagonista de este trabajo de acuerdo a su forma genérica: la canción.

2.1.3. La canción en el texto fílmico: otra historia, otro discurso.

Partiendo del tema general de esta investigación, la inclusión de canciones en una obra cinematográfica concreta, se ha de tener presente su doble existencia: desarrollada de acuerdo a los patrones propios del lenguaje musical, en ella reside también el componente textual propio de la letra, diferenciador fundamental con respecto a otras composiciones en las que, únicamente, los instrumentos se encargan de su interpretación. Aunque en las páginas consiguientes se escudriña sobre la naturaleza y características globales de la música cinematográfica, en las presentes se concentra el comentario en las melodías con letra y, en especial, en el discurso surgido de la puesta sonora de la historia. De este modo, se plantea que, al igual que en una película existe un germen, un origen histórico que, una vez expresado a través de las normas y signos propios del lenguaje cinematográfico, se convierte en discurso; en la canción también existe un punto de partida, la letra de la que emerge un discurso resultante de la aplicación del conjunto compositivo lingüístico musical. Así, si anteriormente se ha hablado de ciertos determinantes significativos

haciéndose hincapié en que la participación de un realizador y, sobre todo, su mirada creativa y su acceso a la realidad hace derivar de una historia un discurso concreto; en el caso de la música se reconocen otros interventores cuya aplicación, igualmente, implica que un texto no suene igual en función de quien lo convierta en partitura instrumental y/o vocal.

Una de las decisiones primarias y que afectan de manera más evidente a la identidad de toda creación musical es la tonalidad¹⁶. De una manera reduccionista, cualquier melodía está compuesta en una mayor o en una menor, su opuesta. La mayoría de los tratados y diccionarios que abordan de manera genérica la escritura melódica establecen asociaciones entre estas y los estados de ánimo, reconociéndose que el modo (o tonalidad) mayor manifiesta felicidad, alegría o positivismo, mientras que el menor refleja lo contrario empleándose, habitualmente, para aquellas creaciones que reflejan el dolor, miedo, pena, melancolía o, incluso, soledad. Junto a ella también participan otros constituyentes igual de determinantes: así, la naturaleza de la voz intérprete de la línea melódica textual aporta a la partitura un sentido, un matiz e, incluso, un color sonoro según sea femenina o masculina e, igualmente, en función de la edad. Por ejemplo, los coros de voces blancas o infantiles transmiten una dulzura que, raramente, puede llegar a reflejar con la misma potencia una voz femenina adulta. Asimismo, una misma nota no suena igual según sea emitida por una mujer o por un hombre debido a las diferencias fisiológicas que participan en su producción. En este sentido, el alemán Ulrich Michels asocia tonos y perfiles que demuestran que, efectivamente, una voz masculina despierta unas dimensiones psicológico-musicales diferentes a la femenina, ya que la primera, habitualmente, emite tonos graves asociados a adjetivos como “grande”, “voluminoso”, “pesado”, “torpe”, “poroso” u “obtuso” frente a los “pequeños”, “delgados”, “estrechos”, “etéreos”, “livianos” o “ágiles” relativos a la segunda (*cfr.* 1996, 21). Si bien se trata de una perspectiva superficial, con esta confrontación se desea hacer patente las diferencias de significado derivados del género y la edad de la voz elegida para la comunicación de una partitura cualquiera. Algo similar ocurre con la configuración de la paleta instrumental: rasgo clave de las bandas sonoras que Alberto Iglesias ha compuesto para Almodóvar, las diferentes

¹⁶ Grout y Palisca la definen como la “manera de organizar una composición musical en torno a una nota central con la que se relacionan el resto de las notas de una ESCALA mayor o menor” (2003, p. 1049); es decir, una nota se erige como fundamental o principal y a partir de la cual se sucede el resto formando una escala concreta.

familias presentan unas aptitudes y categorías sonoro-identitarias que modifican completamente el sentido de cualquier pieza: miembros de la percusión como los cencerros, las campanillas o los cascabeles recuerdan a sonidos de la infancia y suelen aparecer de forma reiterada en fragmentos musicales en los que la magia, los sueños o ese pasado vital iniciático son los referentes esenciales; mientras que las trompas o las trompetas, vientos metales, transmiten un carácter varonil y de fuerza, características ampliadas, también, por sus capacidades sonoras (esa magnitud explica su ubicación en la parte trasera de la orquesta al producir una onda sonora de mayores dimensiones que las de los instrumentos ubicados en la delantera –familia de la cuerda frotada-) frente a ese romanticismo y delicadeza reconocibles en los violines y violas, entre otras muchas comparaciones. Con todo este planteamiento, presentación básica de algunas de las aplicaciones selectivas y teóricas de la escritura musical, se quiere mostrar que, al igual que en la lingüística hay una serie de códigos, normas y pautas que determinan la composición y, al mismo tiempo, el significado del mensaje; este tipo de creación se rige por el mismo esquema. A modo de paralelismo, si cuando se plantea una pregunta se sabe que se han de emplear en la escritura los signos “¿” y “?” y en su transmisión oral una entonación determinada; en música se reconoce que una declaración sentimental es más efectiva o, mejor dicho, perceptible recurriendo a un *tempo* lento o *andante* y seleccionando al violín como instrumento principal para su emisión que mediante una partitura rápida e interpretada por una trompeta. Se reconocen, en consecuencia, códigos, asociaciones, identificaciones que determinan la escritura musical occidental contemporánea (se omiten, en este aspecto, todos aquellos sistemas y deconstrucciones de escalas y sistemas modales que definen a estilos y géneros compositivos más actuales y específicos) siendo necesaria, al mismo tiempo, una competencia, un conocimiento de ese lenguaje concreto para que la creación, recepción y valoración de los mensajes contruidos a partir del mismo sean totalmente efectivas. Misma equiparación señala Iván Cartas en su artículo *Narrativa Audiovisual* (incluido en el trabajo coordinado por Francisco García y Mario Rajas *Narrativas audiovisuales: los discursos*) donde reconoce que los lenguajes verbal y musical presentan un número determinado de elementos (fonemas-notas, morfemas-intervalos¹⁷ y palabras-motivos/células) y un sistema de reglas,

¹⁷ El intervalo es la diferencia de altura entre dos notas. Simplificando la teoría de la notación musical (encargada de fijar la legibilidad de la música), se se parte de la realidad de que las siete notas de origen conocidas en el

como se viene describiendo, similar (la morfología y la sintaxis del primero frente a la tonalidad y los patrones de forma del segundo); identificando a la principal disyuntiva entre ambos en la ilimitación de mensajes que pueden crearse a partir del lenguaje musical

No obstante, es evidente que la diferencia está en que en el habla no todas las combinaciones son posibles, sino sólo aquellas que tienen sentido y son correctas según la pronunciación. En cambio, en la música cualquier combinación de notas es apta para construir unidades sonoras válidas ya que, en todos los casos carecen de significado o idea objetiva y también en todos los casos es posible una articulación sonora que dé lugar a un discurso apto para ser escuchado. (2011a, p. 262)

Se identifica, precisamente, en esa habilidad ilimitada del lenguaje musical de producir mensajes la gran diferencia con respecto al verbal, dado que, si bien es innegable el nacimiento de un discurso, este no es significativo. Y se establece esta negación porque, si se ha alegado que sus diversos recursos y normas determinan el sentido o significado (con grandes matices) de una frase musical, no hay motivo o célula alguna asociada a un referente concreto. Sí se reconoce su capacidad inspiradora o alusiva, puesto que es reconocible una estética emocional en la música, pero, esta “nace precisamente de la contradicción señalada: al estructurarse sobre la misma base de las palabras, sin estar sujeta a su mecanismo de designación, *la música es aquel idioma del que jamás poseeremos un diccionario*” (Téllez, 1981, p. 9).

Por tanto, si la partitura musical en sí misma no ostenta significado alguno, pero sí guía la reacción emocional de quien la percibe, ¿no asume una acotación expresiva y referencial cuando el lenguaje verbal se expresa junto a ella? Recuperando la idea enunciada en las primeras líneas de este apartado, se ha propuesto entender que la canción encuentra a su historia en el componente textual mientras que todas esas decisiones que se acaban de señalar se presentan como el *cómo* que la convierten en discurso. Se ha de matizar que, habitualmente, el proceso compositivo continúa este patrón; es decir, se escribe una partitura a partir del texto o, dicho de otra manera, se le musicaliza. Aquí participan diferentes fases como, por ejemplo, dividir el texto en sus dos

espectro musical latino-occidental (do, re, mi, fa, sol, la, si), constituyentes de octavas en su sucesión, se escriben en un pentagrama siendo establecida su altura según la clave empleada y que las precede (la más habitual es la de sol o violín que establece a esta nota en la segunda línea). Así, la distancia que comúnmente se presenta entre ellas es de un semitono o un tono, viéndose modificada en su estado básico o natural, tanto temporal como completamente (a lo largo de una partitura), si aparecen las alteraciones (sostenidos, bemoles, becuadros...), ya sea anticipando a la nota o presentes junto a la clave seleccionada.

constituyentes básicos (la estrofa y el estribillo¹⁸), ajustar las diferentes oraciones a los compases y al *tempo* estructural de la composición o elegir si una sílaba va a manifestarse a través de diferentes alturas (siguiendo una sucesión de notas). Momentos que, parte de un proceso creativo concreto, evidencian la similitud respecto a esos otros señalados para la constitución del relato cinematográfico. Se presenta, por ende, una pregunta fundamental para la elaboración de esta investigación: si se entiende al texto filmico como un discurso, cómo, de qué forma lo altera la inclusión de otro discurso surgido de un lenguaje diferente y específico. Según se explica detenidamente en las páginas contiguas, la inserción de piezas melódicas en el desarrollo narrativo es entendida por la mayoría de los autores como un apoyo o, incluso, una ampliación significativa y emocional, a la par que un instrumento acotador de las sustancias básicas del discurso

En la estructuración rítmica de la película no entra sólo la sucesión coordinada de los hechos visuales, sino que participan también todas las aportaciones del sonoro, con las consecuencias realistas en ellas implícitas. Junto a un tiempo y a un espacio de orden visual nacen un tiempo y un espacio vinculados a coordenadas sonoras. Unos y otras deberían componerse en una síntesis que, teóricamente, evitara por doquier cualquier redundancia y toda falta de información. (Bettetini, 1975, p. 182)

La complejidad resulta cuando las dos realidades discursivas coexisten; especialmente, cuando ambas presentan texto. Más allá de las diferencias presenciales y de las consideraciones que defienden que la voz de los actores ha de sobreponerse a cualquier otro recurso sonoro, se concentra el análisis en los casos en los que las canciones son interpretadas diegéticamente, es decir, por personajes que habitan la realidad ficcional. Tomando como punto de partida que la película es un discurso en el que las diferentes unidades constituyentes participan de su significación y, consecuentemente, de su interpretación las canciones integradas en ella se ven, igualmente, condicionadas en los mismos niveles; esto es, al presentarse a la melodía con letra como parte de ese todo narrativo filmico, su recepción y valoración por parte del espectador quedan condicionadas por los otros componentes cinematográficos con los que cohabita.

¹⁸ El estribillo es “en una canción, un verso (o versos) del texto que se repiten, aplicados normalmente a una melodía recurrente”, según Grout y Palisca (2003, p. 1040). Por su parte, la estrofa son los versos restantes de esa composición, habitualmente, asignados a una melodía poco variable y alterados a nivel textual. Es decir, mientras que el estribillo suele repetirse con bastante exactitud (pueden variar una o dos palabras de alguna de sus frases), la estrofa rara vez es enunciada dos o más veces sin sufrir modificación alguna. Esto explica, en gran parte, que, generalmente, el estribillo sea el fragmento que mejor recuerda el oyente.

Evidentemente, las influencias son variables, ya que no todas las incursiones musicales responden a los mismos parámetros, como se expone en el capítulo analítico de esta Tesis Doctoral. Sirva como ejemplo de este planteamiento, aunque anticipada y someramente, la interpretación en *playback* del tema *Un año de amor* en *Tacones lejanos*: concentrando el interés narrativo en la actuación de la que se encarga Letal ([21:45-24:50])¹⁹, la cámara recorre la sala en la que se encuentra manteniéndose fija en los personajes principales restantes y guiando la interpretación del espectador en cuanto a la relación establecida entre la letra de la canción y la secuencia narrativa; es decir, analiza y entiende ese texto amoldándolo a la realidad narrativa a la que se enfrenta. Diametralmente opuesto es el momento de la puesta en escena de *Canción del alma*, composición interpretada por el personaje de Loles León en *¡Átame!* ([30:31-32:30]) al permanecer la imagen prácticamente fija en la actriz concediendo algunos segundos de expresión al resto de músicos y a los miembros del coro. Se trata de una propuesta menos determinante en el sentido de que no se hace patente tan específicamente la asociación anteriormente planteada al hacerse creer al espectador que lo que está viendo es un fragmento puramente musical y sin influencia alguna en la secuencia discursiva cuando, también le afecta notablemente, como se explica con posterioridad. De esta disertación se derivan dos propuestas que afianzan las consideraciones ya redactadas: la primera de ellas es que la canción, al poseer un texto propio, se enuncia a través de esas palabras musicalizadas, entonadas que coexisten con las restantes líneas melódicas las cuales responden a las leyes propias de su lenguaje y a los diferentes códigos que lo configuran. Se trata, por tanto, de una entidad informativa independiente y con plena capacidad comunicativa que el oyente percibe, identifica y descodifica. La segunda propuesta remite a la magia cinematográfica palpable en la inclusión de este tipo de creaciones en otras de mayor envergadura y en las que, además de mantener su unicidad enunciativa, comunicativa y expresiva, redobla su presencia al conjugarse con los restantes referentes y componentes del discurso fílmico. Es en esa presentación compartida donde se hace efectiva la resignificación en un segundo nivel o plano de la canción, manteniendo una autonomía desde la que, realmente, contempla, si bien, ha

¹⁹ El minutaje pertenece a la versión del DVD consultada y cuya información está presente en la “Bibliografía”. Este modelo referencial se aplica a lo largo de esta Tesis Doctoral para las diferentes citas audiovisuales relativas a los largometrajes almodovarianos que constituyen su corpus de análisis.

de puntualizarse, desde una perspectiva determinista, la otra realidad ficcional de la que forma parte. Una fijación que, del mismo modo que la recibe, la revierte hacia ese discurso primigenio estableciéndose un *feedback* interpretativo influyente, ya que el individuo se altera psico-emocionalmente por la presencia de la columna sonora variando su relación o postura hacia el texto fílmico; mientras que, cuando se trata de conciertos o escenificaciones de piezas musicales, la interpretación del elemento melódico queda determinada por esa narración superior y por sus múltiples constituyentes (planificación, movimientos de cámara, referencias del color...). Como ejemplo de este tipo de diálogos influyentes entre ambos niveles discursivos se propone pensar en la canción *Lo dudo* presente en el desarrollo narrativo de la película de 1987 (*La ley del deseo*). El tema aparece acompañando, en una de sus intervenciones, a la pareja homosexual constituida por Pablo y Antonio durante el fragmento comprendido entre los minutos [31:11] y [32:46]. El compartir el espacio y el tiempo permite el establecimiento asociativo de que la letra de ese tema, que cuestiona la posibilidad de encontrar a otra pareja que sienta más o igual que la actual, alude a esos dos hombres. Su significado sería diferente si musicalizara a alguna de las escenas protagonizadas por Lena y su pareja en *Los abrazos rotos*. En ese caso se asociaría a una pareja heterosexual variando su interpretación, primero, en función de quién de los dos la entonara y, segundo, según su aplicación con respecto al resto de informaciones despejadas a lo largo del desarrollo narrativo. Por tanto, es lógico defender que la canción es un signo, un significante del lenguaje cinematográfico que, aun manteniendo su originalidad e independencia, pierde parte del porcentaje de esta última característica quedando sujeta a los determinismos del texto fílmico. Y es que, como señala Bettetini en su trabajo, la incorporación de un “componente semiótico diverso sensiblemente, como es el caso del comentario sonoro, en el ámbito comunicativo de la imagen primordial y en la composición que se deriva de ésta, ha de comportar un enriquecimiento de la potencialidad expresiva del medio” (1975, p. 198). Ampliación comunicativa que, como se viene apelando, se encuentra impresa en su naturaleza discursiva y fuertemente reforzada en el caso de las composiciones con cuerpo textual.

Atendiendo al detalle que diferencia a la canción de la mayoría de las partituras musicales, es necesario profundizar en la teoría sobre la transtextualidad ideada por Genette²⁰. En 1982 el teórico francés establece cinco tipos de relaciones entre recursos textuales diferentes, englobadas bajo los términos “intertextualidad”, “paratexto”, “metatextualidad”, “hipertextualidad” y “architextualidad”, de acuerdo a su catalogación numérica. Aunque no aplicables en su totalidad, si se tiene en cuenta la defensa que se ha realizado del entendimiento de la canción como un discurso autónomo integrado en otro mayor, se estipula que tanto la segunda como la tercera son potencialmente usables en esta Tesis Doctoral. Si con el concepto “paratexto” engloba al título, subtítulo, intertítulo, notas marginales, epígrafes y a un grupo diverso de signos bajo una misma consideración, también especifica que su función no es otra que la de procurar al texto “un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l’érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu’il le voudrait et le prétend”²¹ (1982, p. 9). Por su parte, la “hipertextualidad” remite a la relación entre dos textos en el que el secundario, B o hipertexto es posterior al primario, A o hipotexto en el que se inspira más notablemente que cuando se trata de un simple comentario identificándose una derivación entre uno y otro, según Genette. Igualmente, vuelve a ser en líneas posteriores a la definición general donde se percibe el planteamiento que permite el empleo de esta teoría para con el discurso que se viene realizando

Elle peut être d’un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d’une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu’en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer.²² (1982, p. 12)

²⁰ En su trabajo, este teórico especifica que la transtextualidad o trascendencia textual del texto es “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes” (1982, p. 7); es decir, las relaciones que se establecen entre dos o varios textos, ya sean estas manifiestas o secretas.

²¹ Traducción de la autora: “Un entorno (variable) y, en algunas ocasiones, un comentario, oficial u oficioso, del que el lector más purista y el menos dotado para la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como le gustaría y pretende”.

²² (La hipertextualidad) “puede ser de otro orden, como que B no hable en ningún momento de A, pero no podría existir de ningún modo como sin A, dando como resultado al término de una operación que calificaré, provisionalmente, como *transformación*, y que en consecuencia evoca, más o menos, manifestamente, sin necesariamente hablar de él o citarlo”. Traducción de la autora.

En consecuencia, lo que plantea es que un texto depende, existencial y configurativamente, de otro al que puede citar expresamente o evitar esta alusión dada la notoriedad reconocible entre ambos. Si se aplica esta consideración al diálogo canción-texto cinematográfico almodovariano se descubre que, con evidencia, el realizador no ha basado ninguno de sus largometrajes en canciones preexistentes (como, por ejemplo, si sucede con *Magnolia* de Paul Thomas Anderson -1999- y las composiciones de Aime Maan). Sí es cierto, que la selección y ubicación de los temas con letra se encuentran ya en el mismo proceso de la escritura de los guiones, como, también, que dos de sus películas están basadas en novelas anteriormente publicadas denotándose un hipertexto en toda su magnitud y cumpliendo con uno de los postulados de esta última cita al haber inspirado al cineasta en su creación, pero, los textos cinematográficos ni son una copia exacta de ellas, ni las enuncian en momento alguno. Se puede reconocer, asimismo, una cierta relación hipertextual entre los largometrajes y sus bandas sonoras en su naturaleza únicamente instrumental, ya que, si se revisan sus denominaciones, los constituyentes de las últimas responden a momentos narrativos o escenas concretos adoptando el nombre de la acción principal que se desarrolla en ellos (por ejemplo, la composición que acompaña a Leo de *La flor* durante el trayecto en coche hacia la casa de su hermana se llama *Tango de Parla*, tomando el nombre de la localidad en la que esta se encuentra o *Existe alguna pequeña posibilidad por pequeña que sea*, igualmente perteneciente a esa columna musical, está titulada por la frase que dice el personaje de Marisa Paredes mientras que esta suena). En este sentido sí existe esa dependencia porque la partitura, al menos, en un nivel enunciator, necesita del guión para existir, pero, también, para nacer o surgir al escribir el compositor en base a la lectura de esa historia dirigido, también, en la mayoría de las ocasiones, por los intereses estéticos del realizador. Pero, aun de manera subyacente, vuelve a apreciarse una reversión de la influencia con respecto al diálogo B-A extraído de la teoría genettiana, puesto que ese segundo discurso es parte constructora, también, del primigenio: el relato cinematográfico como resultado absoluto no sería el mismo si en lugar de unas composiciones estuviera musicalizado por otras. Su identidad es una derivación, si bien, como se viene puntualizando, nunca absoluta y sí parcial, de esas partituras específicas. Se evidencia por tanto, nuevamente, la dependencia interdiscursiva; relación que, para el caso almodovariano, exige un comentario más detallista: si se la plantea a un nivel configurativo, expresivo e informativo se revela que, como se

fundamenta después, las canciones en sus largometrajes son fundamentales. Si se eliminaran los fragmentos narrativos en los que se desarrollan, posiblemente, los relatos contenedores quedarían huérfanos de una cantidad de información importante, dado que, anticipando datos posteriormente más elaborados, muchos personajes recurren a las canciones como vías de comunicación que les permiten manifestar sus pensamientos y estados anímicos. No se trata, consecuentemente, tanto de una hipertextualidad tal y como la define el autor francés indicado, pero, sí otra a un nivel constitutivo en la que ese segundo discurso B, equiparable a la canción no podría existir como pieza configuradora en su vertiente cinematográfica si no existiera el texto fílmico A; mientras que este último acabaría ostentando otra identidad si se viera despojado de esas inclusiones musicales.

Esta consideración de la obra almodovariana como reflejo de la propuesta de Genette ha sido abordada por la también francesa Bénédicte Bremard en su Tesis Doctoral *Le cinéma de Pedro Almodóvar: tissages et métissages* publicada en el año 2003. Esta autora parte de la propuesta de que la producción del realizador español es el resultado de la combinación de referencias artísticas de diversas categorías (musicales, plásticas, literarias y cinematográficas), identificando en esta intertextualidad a uno de sus estilemas autorales. Regresando al texto genettiano, su firmante especifica que “le définis pour ma part, d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre”²³ (1982, p. 8); especificando que sus formas de expresión más habituales son la citación, el plagio y la alusión. Es perceptible el interés de Almodóvar por enunciar a esas otras creaciones que forman parte de sus películas, como, por ejemplo, cuando los encuadres o planos trasladan la atención a los diseños plásticos que habitan las paredes de sus decorados o, asimismo, cuando la cámara enfoca los libros que leen los personajes, muestras que no dejan de desvelar los propios gustos e intereses personales del cineasta-autor. Pero, ¿cómo se puede aplicar el intertexto al discurso musical, especialmente, para aquel que también posee texto? Bremard lo hace a través del concepto “cita” identificando que

²³ “Le defino por mi parte, de una manera sin duda restrictiva, por una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y lo más habitual, por la presencia efectiva de un texto dentro de otro”. Traducción de la autora.

Chez Almodóvar, les citations musicales appartiennent à des genres variés et ne sont pas toujours chantées en espagnol : à côté des flamencos ('Ay mi perro' par La Niña de Antequera dans *Carne trémula*) et des boléros ('Puro teatro' par La Lupe dans *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 'En el último trago' par Chavela Vargas dans *La flor de mi secreto*), apparaissent des chansons en allemand ('Nur nicht aus Liebe Weinen' par Zarah Leander dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto !*) ou en français ('Ne me quitte pas' par -p. 63- Maysa Mataraso dans *La ley del deseo*).²⁴ (2003, pp. 62-63)

Por tanto, la propuesta de esta autora consiste en aplicar, exactamente, la definición de Genette reconociendo la coexistencia del texto cinematográfico y del musical (en su forma de canción), ubicando a este último, de manera coincidente con lo establecido en este trabajo, en un nivel secundario y, por ende, dotándole de la categoría de cita. Independientemente de las fuerzas significativas que se imprimen entre sí y que han permitido esclarecer ciertos atisbos de otras de las categorías transtextuales identificadas por el crítico francés, se comparte con Bremard el pensamiento de que la multiculturalidad artística residente en la producción almodovariana es un signo nítido de la señalada intertextualidad. La sola presencia de esos otros referentes ya así lo atestigua, determinando esa variedad identitaria, más bien, la riqueza cultural del cineasta. Como se puede apreciar en apartados posteriores, la banda sonora total de Almodóvar se caracteriza por la coexistencia de canciones pertenecientes a estilos y géneros compositivos diferentes (muchos de ellos, incluso, propios de movimientos o épocas históricas concretas) relativos a esferas musicales internacionales, detalle también remarcado por la Doctora gala. Pero, si hay una consideración de su reflexión digna de mención y que refuerza la propuesta analítica planteada en este trabajo es que muchas de las elecciones musicales almodovarianas (como, por ejemplo, la versión de *Ne me quitte pas* por una brasileña o la reinterpretación de temas preexistentes por voces jóvenes como *Piensa en mí* por Luz Casal, *Volver* por Estrella Morente o *Se me hizo fácil* por Concha Buika), no sólo responden a condicionamientos propios de los derechos de explotación, también, a que el cineasta-autor busca una integración exacta de las mismas en sus narraciones y en las que todas ejercen

²⁴ Traducción de la autora: "En la obra de Almodóvar, las citas musicales pertenecen a géneros variados y no son siempre cantadas en español: al lado de las obras flamencas ('Ay mi perro' por La Niña de Antequera en *Carne trémula*) y de los boleros ('Puro Teatro' por La Lupe en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 'En el último trago' por Chavela Vargas en *La flor de mi secreto*) aparecen canciones en alemán ('Nur nicht aus Liebe Weinen' por Zarah Leander en *¿Qué he hecho yo para merecer esto !*) o en francés ('Ne me quitte pas' por Maysa Matarazzo en *La ley del deseo*)".

una función determinada. Es decir, se reconoce la habilidad y la precisión del realizador para escoger los temas con letra que se reproducen en sus películas y que siempre tienen asignado un rol específico.

Gracias a este recorrido por la teoría de la transtextualidad se afianza que, aplicando su terminología y conceptualización, y de acuerdo, también, con el análisis de la citada investigadora francesa, es innegable la consideración de la canción como una entidad propia e independiente del texto fílmico del que forma parte. Y se subraya esta unicidad porque, de no existir, no se podría hablar de un intertexto; esto es, sólo reconociendo que se trata de una creación con una identidad absoluta, se puede percibir como coexistente al discurso cinematográfico. Rasgo que no niega su dependencia tanto por los motivos ya ofrecidos como por la demanda del elemento musical para significarse en toda su dimensión y amplitud, como se manifiesta con posterioridad.

2.1.4. El discurso: orden, duración y frecuencia.

La relevancia del montaje como la lengua, según algunos teóricos franceses, o como la herramienta, de acuerdo a una perspectiva más amplia, encargada de imprimir el carácter de lo secuencial a la discontinuidad propia del texto fílmico ya ha quedado fijada de acuerdo a los planteamientos previos. Sin embargo, se considera adecuado profundizar en el discurso al considerar como imprescindibles al acceso y desmembramiento de su naturaleza para el ejercicio analítico de este trabajo.

Partiendo del hecho de que es consecuencia de la historia, no se puede obviar la relevancia del orden en su constitución, al ser el primero la disposición en secuencias de la segunda. Es decir, todos los acontecimientos conformadores de la historia no tienen por qué ser narrados de acuerdo a su cronología verdadera en el producto resultante. Previamente ya se han abordado las definiciones de dos conceptos típicamente cinematográficos como son el *flashforward* y el *flashback* (presentes en la nota al pie número 13 incluida en la página 30), remarcando, precisamente, que la única sustancia a la que alteran es la protagonista de estas líneas. En este sentido, Chatman reconoce en el elemento sonoro del relato fílmico la capacidad de alterar el orden sin, por el contrario, encontrar refuerzo o equiparación en el puramente visual

Las películas sonoras pueden introducir incluso escenas retrospectivas parciales o divididas, pues uno de los dos canales de información, el visual o el auditivo, puede mantenerse en el presente y el otro ser retrospectivo. El caso más corriente es el de la narración en off. La voz superpuesta introduce, interpreta o simplemente reproduce

verbalmente lo que muestra la pantalla. La voz superpuesta es contemporánea pero las imágenes son de aquel ‘entonces’, en el tiempo de la historia. El caso contrario, aunque se usa mucho menos, también es posible: la imagen visual continúa siendo contemporánea, pero el sonido se hace retrospectivo. (1990, p. 68)

Como se explica en el capítulo 4, Almodóvar practica una cierta ruptura de orden a través del recurso musical (en la mayoría de los casos, siendo este propio a la diégesis) al incluir canciones que despiertan en uno o varios de sus personajes recuerdos del pasado. No se trata, en consecuencia y por lo general, del mismo modelo identificado por el autor norteamericano, pero, sí se denota una evocación hacia otros detalles e historias acontecidos previamente y que, en muchas situaciones, le dan al espectador los detalles suficientes para poder interpretar gran parte del relato al que está expuesto. Así, y de acuerdo a la teoría de Genette, se trata de anacronías homodieéticas completivas, ya que, además de actuar sobre la historia (la mayoría de los fragmentos almodovarianos revelan sucesos que han modificado la situación vital, emocional o existencial de uno o varios personajes), “rellenan lagunas, en el pasado o el futuro, que puede ser elipsis directos, ‘frontales’, o elipsis laterales, (p. 69) *paralipses*, en las que las elisiones no son sucesos intermedios, sino componentes de la misma situación que se está desarrollando” (Chatman, 1990, p. 68-69).

La lógica narrativa cinematográfica participa de un cierto principio de acotación temporal que implica que la práctica totalidad de largometrajes tengan un tiempo de proyección oscilante entre los 90 y los 120 minutos. Contados son los casos opuestos; muchos de ellos, asimismo, ejemplos recurrentes en el estudio de la Historia del séptimo arte (como *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* de David W. Griffith, ambas con más de 180 minutos de metraje o *Nymphomaniac* de Lars Von Trier que, dada la extensión original –de unas cinco horas- ha sido dividida en dos narraciones estrenadas de manera independiente –en diciembre de 2013 y enero de 2014, respectivamente-). Principalmente fijados por las posibilidades económicas asociadas a la producción (cuanto mayor sea el número de días necesario para la elaboración de la película en sus diferentes etapas, más elevada será la cifra monetaria), este determinismo explica que historia y discurso no se manifiesten en un mismo nivel temporal; esto es, mientras que la historia puede haberse desarrollado durante meses, años o, incluso, siglos; el discurso fílmico se ve obligado a concentrar ese marco existencial a unos minutos, siendo la repercusión primera la selección de

aquellos acontecimientos que mayor relevancia han tenido para su sucesión y, al mismo tiempo, que hagan comprensible lo que se está narrando. Y es en el centro de esta disyuntiva donde se presenta la segunda sustancia del discurso: la duración. Al igual que para el caso de la transtextualidad, Genette categoriza las diferencias de tiempo entre el consumo de la narración y la duración de los sucesos de la historia estableciendo cuatro conceptos: resumen, elipsis, escena y alargamiento. Chatman (1990) añade un quinto, la pausa, apenas diferenciado del cuarto “original”²⁵. Resumen y alargamiento son conceptos opuestos al reducir el primero el tiempo de un acontecimiento de la historia al manifestarse en el discurso, mientras que, en el caso del segundo, lo narrado en este último tiene una duración mayor a la real de la que surge (es decir, que un hecho que en la historia se produce durante cinco minutos, una vez convertido en fragmento del discurso, lo hace durante, por ejemplo, 180” más).

Ejemplificaciones del alargamiento son las escenas en las que se producen disparos y las balas recorren el espacio en un tiempo mayor al habitual. Sirvan como modelos clarificadores *Matrix* de los hermanos Wachowski (1999) y la serie de ficción nacional emitida por Televisión Española *Águila Roja* (2009-actualidad). Por su parte, un modelo reconocible de su contrario se aprecia en el cortometraje *Faubourg Saint-Denis* dirigido por Tom Tywker e incluido en la película colectiva *Paris, je t'aime* (2006). En este, la relación de varias semanas de una pareja es resumida a tres minutos aplicándole tanto el montaje como la banda de sonido (música y voz en *off*) una velocidad antinatural a las situaciones cotidianas que se representan y que necesitan más tiempo para su realización verdadera. En la producción de Pedro Almodóvar también se reconocen varios casos de estas dos posibilidades de la duración, si bien, generalmente, presentan cierto grado de complejidad e hibridación. Tomando como referencia a *La piel que habito* (2011) se reconocen atisbos del sumario en la transformación de Vicente en Vera, especialmente, en cuanto a la modificación morfológica de su cuerpo y que es presentada en, prácticamente, seis minutos ([1:14:03- 1:19:51]). Las escenas se presentan siguiendo una continuidad que no es posible en la temporalidad real, existencial; reduciéndose a múltiples segundos lo que, en este caso, tiene lugar

²⁵ Es preciso aclarar que la teoría de Genette encuentra a su sustento principal en el ámbito literario; mientras que la de Chatman puede ser considerada una ampliación de la anterior y, especialmente, una atribución al universo cinematográfico. Es decir, el segundo autor aplica las nociones del primero en el campo del séptimo arte detallando, igualmente, las diferencias y especificaciones de este último con respecto al propio de las letras.

en meses (como, de hecho, puntualiza Vicente cuando señala que lleva con un mismo dilatador cuatro semanas, período de tiempo que no se muestra en pantalla). Precisamente, el conocimiento de la duración real de ese cambio permite identificar en este fragmento la existencia de una elipsis. Segunda de las categorías enunciadas, Chatman la define como un resumen en el que “el tiempo del discurso es cero” (1990, p. 71), Gardies y Bessalel ofrecen un ejemplo más sencillo, sobre todo, para las personas poco relacionadas con la teoría fílmica

Que deux personnages, à la fin d’une séquence, décident de se trouver huit jours plus tard en un lieu particulier, et la séquence suivante pourra, sans transition, se transporter en ce lieu, huit jours plus tard. Le temps du récit est alors égal à zéro (entre la séquence d’avant et celle d’après ni plan ni photogramme, seulement la ‘collure’ qui les réunit) tandis que le temps de l’histoire est, dans cet exemple, de huit jours.²⁶ (1992, p. 76)

De este modo, lo propuesto por los dos autores franceses es aplicable al segmento narrativo almodovariano presentado, ya que el espectador percibe y, fundamentalmente, reconoce el transcurso del tiempo en la evolución de Vicente-Vera, también, gracias a los diálogos producidos entre los personajes. Igualmente, sólo puntualizar que, dentro de la sucesión de imágenes, el realizador manchego recurre al fundido a negro no sólo como separador de sucesos, también, como marca de esa distancia²⁷; recurso que en otras ocasiones ha complementado con enunciados textuales sobrescritos a la imagen o a la pantalla en negro (como ocurre en *Los abrazos rotos*) y que sí evidencian con mayor exactitud cómo el reloj de la historia sigue corriendo, barriendo sus acontecimientos, mientras que el del discurso se ha parado para volver a funcionar un tiempo después.

²⁶ Traducción de la autora: “Que dos personajes, al final de una secuencia, decidan encontrarse ocho días más tarde en un lugar particular, y la siguiente secuencia podrá, sin transición alguna, transportarse a ese escenario, ocho días después. El tiempo del relato/discurso es, por lo tanto, igual a cero (entre la secuencia primera y la posterior no hay plano o fotograma alguno, sólo la ‘lógica’ [el concepto “collure” no existe en francés] que les reúne/aúna), mientras que el tiempo de la historia es, en este caso, de ocho días”.

²⁷ Metz, en el segundo tomo de sus *Essais sur la signification au cinéma*, defiende el carácter de la puntuación del fundido a negro y del cual remarca su capacidad de reemplazamiento, anunciación y ocupación de un segmento visual específico. Del mismo modo, establece que “à travers les connotations et nuances les plus diverses dont il peut se gonfler comme d’un surcroît dû au contexte, le fondu au noir conserve toujours pour sens principal celui d’une démarcation, puisqu’il consiste physiquement en une démarcation, en un *silence* visuel” (1981, p. 135) (“A través de las connotaciones y matices más diversos de los que se puede hinchar como de un aumento debido al contexto, el fundido a negro conserva siempre, por su sentido principal, aquel de la demarcación, ya que, consiste, físicamente, en una demarcación, en un *silencio* visual”. Traducción de la autora).

Como sucede con la elipsis, la quinta posibilidad de duración y que, como se ha especificado, es propia de Chatman se caracteriza porque uno de los dos tiempos vuelve a ser cero. En este caso, como explica el autor norteamericano, se trata de un alargamiento en el que el tiempo de la historia no existe; por tanto, este sólo discurre para el producto resultante: el discurso. Sin embargo, establece la dificultad aplicativa de esta definición a los relatos cinematográficos al continuar narrándose en tanto las imágenes siguen sucediéndose. Así, defiende que la pausa, en su vertiente más pura, “sólo ocurre cuando la película realmente ‘se para’, en el efecto llamado ‘imagen congelada’ (el proyector continúa, pero todos los fotogramas muestran exactamente la misma imagen)” (1990, p. 79). Regresando, nuevamente, a la obra del cineasta manchego se considera que uno de los casos que cumple de forma más fiel este enunciado se ubica en su primer largometraje comercial: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. En él se presentan intertítulos que expresan los sentimientos o pensamientos de los personajes, condicionantes y anticipadores, en cierta medida, de las situaciones que tienen lugar posteriormente. Por ejemplo, el primero de ellos indica en el [04:22] que “Pepi estaba sedienta de venganza” para, después, mostrar el discurso cuál es el plan que va a llevar a cabo para saciarla y quiénes serán sus colaboradores a tal efecto. La imagen, fija²⁸, responde a ese efecto de congelación puntualizado por Chatman y únicamente está reforzada por la música que mantiene su expresión discursiva con respecto a la escena precedente manteniendo la continuidad y la lógica narrativa propia del texto fílmico.

Finalmente, el único caso que manifiesta la igualdad temporal, completa o prácticamente total, entre la historia y el discurso es la escena; una unidad que, a pesar de su duración variable, no es la mínima analítica (al estar esta conceptualización asignada al plano); sin embargo, es remarcable la independencia significativa que la reside al presentar presenta autonomía plena de sentido y configuración. Así, y de acuerdo a lo postulado por Gardies y Bessalel (1992), es un segmento propio que sólo pierde esta naturaleza dando lugar a otro de los sintagmas autónomos o a un

²⁸ Se trata de diseños realizados, sobre todo, por Guillermo Pérez Villalta “qui s’intégraient à la narration pour lui donner un ton de bande dessinée” (Duncan y Peiró, 2011, p. 10) (“Que se integraban en la narración para darle un carácter propio del cómic”. Traducción de la autora). Esta presencia de autores también miembros de la Movida fue múltiple, fundamentalmente, en las dos primeras cintas almodovarianas, ya que, por ejemplo, los cuadros que aparecen en la casa en la que habitan Bom y Luci son del dúo Coctus y las fotografías que decoran la habitación de Sexilia en *Laberinto* fueron tiradas por Ouka Lele.

plano con misma acotación referencial²⁹ cuando se produce un acontecimiento que afecta notablemente al desarrollo de la intriga, se presenta un signo de puntuación con función de marcaje o se modifica el tipo de montaje aplicado.

Una vez manifestadas las tipologías temporales historia-discurso en función del orden y la duración de los acontecimientos configuradores del segundo con respecto a la primera, sólo resta profundizar en la tercera sustancia reiteradamente señalada a lo largo de este apartado y que es la frecuencia. Remitiendo a la catalogación genettiana, Chatman (1990) presenta los cuatro casos posibles: singulativa, múltiple y ‘singulativa’, repetitiva e iterativa. De este modo, si se tiene presente que el concepto “frecuencia” define a la repetición de un acto o suceso, la diferencia entre ellas se establece en base al número de ejecuciones del acto o realización de un momento de acuerdo, merece especificarse la restricción, a la historia: así, la unicidad es propia del primer caso; la reiteración referida a varios momentos lo es del segundo para que esa diversidad se pierda en aras de un mismo fragmento para el tercero, mientras que un mismo hecho que se ha reproducido en diferentes momentos de la historia es lo designado por el cuarto y último. Reconociendo la complejidad de estas relaciones, el norteamericano especifica que la más habitual es la primera, siendo poco comunes la múltiple y ‘singulativa’ y la repetitiva; y comprensible, pero, determinada por las características del lenguaje verbal, la iterativa.

Como se ha podido apreciar a lo largo de estos párrafos, la transformación de la historia en el discurso es algo más dificultoso de que lo que parece inicialmente y no sólo por la aplicación de un lenguaje concreto con sus consiguientes signos y normas, también por la coexistencia presencial y expresiva de diversas unidades significativas de muy diversa naturaleza, e, igualmente, por las ya analizadas relaciones entre sus tiempos. Sin embargo, reside en esta complejidad una de las riquezas del séptimo arte al conseguir que el consumidor de sus creaciones tenga que activar todas sus habilidades interpretativas para descifrar completa y adecuadamente el mensaje recibido. Del mismo modo, las divergencias entre esas dos secuencias temporales manifiestan las técnicas y los medios de los que se sirve el ámbito cinematográfico pudiendo manipular a través de sus múltiples

²⁹ En su trabajo, los dos teóricos establecen que, en el cine narrativo clásico, los sintagmas pueden ser alternos, descriptivos, en llave o paralelos, además de poder erigirse como escenas o secuencias (ordinaria o episódica). Mientras que los planos autónomos pueden manifestarse como insertos o planos-secuencia (*cf.* 1992, p. 31).

vías significativas y expresivas el desarrollo cronológico de la historia originando, consecuentemente, otra realidad narrativa que, como se viene precisando, no puede perder su categoría de ficcional. Y no se le permite porque el discurso no se desprende de su categoría manifestante de una interpretación específica de una historia previa en la que, como se ha abordado, participan diferentes variables que hacen que una misma continuidad de hechos sea narrada de diferente manera en función de quién sea, precisamente, el encargado de ejercer semejante tarea.

A pesar de que se ha centrado el comentario de este apartado en el discurso, se han de conceder unas líneas a una de las principales características del tiempo, nexos de todas ellas (se ha de recordar que orden, duración y frecuencia no dejan de ser diferentes manifestaciones del diálogo entre el específico de la historia y el propio del discurso), y que es el ritmo. De este modo, se reconocen en estas tres el germen del último, el cual es bidimensional, ya que, junto al plenamente temporal (determinado, fundamentalmente, por la banda sonora), se erige el puramente plástico (producto de la distribución de las iluminaciones y de las superficies de los encuadres, los colores, etc.) (*cf.* Aumont *et al.* 1989, p. 69). La presencia de esta constante en el discurso cinematográfico y en la propia partitura musical (similitud que, de igual forma, remite a esa equiparación planteada con anterioridad y que afianza la defensa de que, en efecto, ambos desarrollos son más parejos de lo que pueda considerarse originalmente) también ha sido reconocida por cineastas como el sueco Ingmar Bergman quien señalaba que la sucesión filmica “opera directamente sobre nuestros sentimientos, sin tocar el intelecto. La música actúa de igual manera (...) entrambos influyen sobre nuestras emociones directamente, no a través del intelecto. La película es sobre todo ritmo; es una continua inhalación y exhalación” (Bettetini, 1975, p. 180). Continuidad que, como se ha abogado, no siempre responde a los patrones cronológicos de la historia de la que nace. Lo que sí queda patente es que, volviendo a acotar el ensayo teórico al tema genérico que protagoniza esta Tesis Doctoral, la música es fundamental en cuanto a la determinación rítmica del discurso cinematográfico; más notable aún y, especialmente, como portadora de la continuidad narrativa, cuando se produce un salto visual o espacial ajeno al ámbito sonoro, como explica Mario Litwin

Le déplacement de la provenance est cependant minimisé lorsqu'il y a changement fréquent des scènes tout en conservant la continuité musicale. Ceci est dû à trois raisons : Tout d'abord, l'esprit ne peut pas associer une musique, dont la source se doit d'être fixe, à une série d'actions placées à des endroits différents. Deuxièmement, le temps musical est continu, tandis que le temps cinématographique sur des scènes différentes est interrompu, sauf si la continuité temporelle est volontairement mise en évidence. Par exemple, lorsque le personnage se déplace de pièce en pièce. Enfin, le changement fréquent de scènes apporte en lui-même un certain rythme (...) proche du rythme musical, minimisant ainsi le déplacement de la provenance.³⁰ (1992, p. 62)

De la cita del autor argentino se extrae una idea que merece la pena ser comentada, aunque sea superficialmente, y es la relativa a la continuidad del tiempo musical, contrario para el caso del cinematográfico. Si ya se ha evidenciado que, efectivamente, el texto fílmico se caracteriza por su discontinuidad secuenciada, la banda sonora también lo es cuando se la observa desde su totalidad; es decir, si bien es cierto que las partituras presentan un *tempo* y un ritmo propios, estas no se reproducen de manera distintiva durante el desarrollo narrativo expresándose en momentos concretos. Si, por el contrario, se tratara de la musicalización absoluta de un corto o largometraje, sí se identificaría un ritmo que, por otro lado, también puede ser variable. No son pocas las composiciones en las que, además de emplearse células rítmicas diversas, se producen cambios o alternancia de compases (unidad métrica), lo que altera el *tempo* de las líneas melódicas y, por extensión, la cadencia del ritmo que se vendría apreciando, básicamente, incrementándola o reduciéndola. En cierto modo, se trata de modificaciones apreciables al percibir el oído que algo ha cambiado con respecto a lo escuchado previamente. Por ello no se puede defender una continuidad musical a gran escala como sí una concreta para cada partitura o selección. Por ejemplo, y manteniendo el caso expuesto por Litwin, cuando un mismo tema suena en esas transiciones entre escenas y secuencias (más abajo se retrata con mayor detenimiento este tipo de función), su ritmo sí suele mantenerse intacto aportando el efecto de sucesión señalado. Pero, esa

³⁰ Traducción de la autora: “El desplazamiento de la procedencia es, sin embargo, minimizado cuando hay un cambio frecuente de escenas, pero, conservando la continuidad musical. Esto se debe a tres razones: ante todo, el espíritu no puede asociar una música, cuya fuente debe ser fija, a una serie de acciones desarrolladas en espacios diferentes. En segundo lugar, el tiempo musical es continuo, mientras que el tiempo cinematográfico sobre escenas diversas es interrumpido, salvo que la continuidad temporal sea puesta en evidencia voluntariamente. Por ejemplo, como cuando el personaje se desplaza de lugar en lugar. Finalmente, el cambio frecuente de escenas aporta en sí mismo un cierto ritmo (...) próximo al musical, minimizando, así, el desplazamiento de la procedencia”.

ausencia de la alteración en el nivel sonoro se pierde cuando comienza a desarrollarse una nueva composición; esta presentará un ritmo propio que no siempre es coincidente o similar con el precedente. Todo ello se explica en base a la lógica compositiva cinematográfica y por la que, actualmente, cuando se trata de bandas sonoras originales, se reconocen varios cortes desarrollados sobre esquemas rítmicos, instrumentales e, incluso, a nivel de dinámicas³¹, prácticamente, exactos. Son las conocidas como variaciones del tema y coexisten con otros fragmentos que, por el contrario, y aun manteniendo a algunos de los instrumentos, encuentran su identidad en células rítmicas y melódicas nuevas. Más notable, en cuanto a la existencia de diferentes ritmos se refiere, son los ejemplos de musicalizaciones establecidas a partir de canciones o partituras instrumentales preexistentes: cada una de ellas ha sido compuesta por un artista concreto, responden a patrones genéricos diferentes y, de igual forma, las características vocálicas difieren unas de otras. Así, la continuidad rítmica queda reducida a cada una de esas unidades, si bien, se puede apreciar otro tipo de secuencia, como, por ejemplo, cuando los cortes se ubican en momentos narrativos de similares características y en cuya distribución se identifica al principio de la frecuencia anteriormente detallado. De esta disertación se refuerza, asimismo, que aunque la música posea un lenguaje propio, específico este es mucho menos estricto que el verbal; sólo así es posible encontrar en un mismo mensaje diferentes células rítmicas, que se suceden en su presentación y que, metafóricamente, combaten por convertirse en el eje de desarrollo de la creación melódica. Responden a patrones enunciativos diferenciados, pero, pueden cohabitar en un mismo texto; coexistencia imposible en el lenguaje verbal y donde un verbo intransitivo nunca podrá aparecer acompañado por un complemento de objeto directo.

Más allá de la crítica planteada y emitida de acuerdo al juicio analítico aplicado a este trabajo, no se puede negar la coincidencia con la consideración de que el elemento musical es fundamental para el establecimiento de la estructura rítmica del discurso cinematográfico. Por tanto, si la creación melódica, en su función como aportadora de continuidad, es favorable para el mismo, por qué su crítica y primigenia negación. Esta es la pregunta que se responde en el siguiente apartado, revisando las teorías más importantes sobre música de cine y las cuestiones

³¹ Concepto que alude a las referencias de volumen e intensidad señaladas en la partitura. Los *piano*, *forte*, *crescendo*, *diminuendo*... Son algunos de los términos propios de la misma.

que, habitualmente, se han planteado al reconocerse su existencia e implementación. De igual modo, en el fragmento dedicado a la relación que las industrias del séptimo arte y de la música popular han establecido y mantienen desde hace décadas, se evidencia por qué esa negación original ya no es ni comprensible, ni reconocida, dado que ahora este recurso, además de ser un elemento constituyente del largometraje, también es un medio económico, una fuente potencial de financiación. Se ha producido, por tanto, un cambio de estatus (de repulsa a aceptación y explotación) paralelo al que sufrió la propia partitura de concierto que destinada, en sus primeros años de existencia, a un público concreto, adinerado y perteneciente a las clases sociales más influyentes ha pasado a erigirse como un objeto de consumo cultural al alcance de cualquier individuo. Sin embargo, esta conclusión del apartado teórico específico de la narrativa filmica no es definitiva. A lo largo del capítulo 4 se integran apuntes y referencias propios de este ámbito, ya que, como se desprende de las defensas teóricas y planteamientos desarrollados en los párrafos anteriores, se plantea el estudio desde la consideración de que la canción es un discurso en sí mismo. Su ya desmembrada naturaleza como una coexistencia, en su vista más básica, de diversas líneas melódicas y texto permite el reconocimiento de una historia que se manifiesta a través de los mismos resultando, consecuentemente, un relato.

2.2. La música de cine: de la negación a la aceptación funcional.

Uno de los primeros aspectos que se abordan cuando se analiza el ámbito de la música filmica es el relativo a su origen. Como se ha señalado en una de las páginas del primer capítulo, actualmente se mantiene la dicotomía “cine silente vs. cine mudo” derivada del motivo real que implicó y justificó la llegada de las melodías a las salas de cine: frente a aquellos que defienden que la presencia de los pequeños conjuntos orquestales (en sus orígenes, únicamente, un pianista) se debía al interés en contribuir a la introducción del espectador en el universo diegético logrando que se equiparara sentimental y emocionalmente con los personajes protagonistas de la narración; esos otros autores y teóricos que identifican en la reducción del sonido del cinematógrafo la explicación de la presencia de ese otro elemento sonoro que, al ser más potente (por estar

producido por un mayor número de fuentes) y estar ubicado junto a la pantalla (transmitiéndose, directamente, las ondas en dirección al oído del auditorio), lograba acaparar y mantener durante mayor tiempo la atención del público (quienes, consecuentemente, dejaban de escuchar los engranajes de la maquinaria). Independientemente del hecho que ocasionó esta introducción de la música en las salas donde se proyectaban las primeras creaciones filmicas³², lo que sí es evidente es que no tuvo que transcurrir un largo período de tiempo hasta que se produjo la estandarización de los recursos melódicos: si la primera sesión comercial tuvo lugar en el bulevar parisino *des Capucines* en diciembre de 1895 de la mano de Louis y Auguste Lumière, quince años después las diferentes empresas surgidas de la explotación filmica se percataban de la relevancia que la música tiene para la significación del relato, como explica Russell Lack en *La música en el cine*

A partir de 1910 los productores, evidentemente ansiosos por presentar su producto bajo las mejores circunstancias posibles, empezaron a enviar a las salas instrucciones para el acompañamiento musical de sus rollos de película, indicando las posibles fuentes a incluir. Esta creciente sofisticación generó una industria secundaria entre los músicos y los editores musicales, con la creación de partituras que intentaban ofrecer música apropiada para cualquier eventualidad dramática. (1999, p. 47)

La evolución de esta tipificación de las composiciones cinematográficas alcanza una primera situación de apogeo en 1913 cuando J. S. Zamecnik publica un trabajo en el que las partituras se agrupan según sus características temáticas. A partir de este momento, cuando se musicaliza un fragmento de una película, se tiene en cuenta la acción desarrollada para recurrir a las líneas musicales que mejor la significan; es decir, esta propuesta establece la unión de unos momentos narrativos concretos con unos sonidos e, incluso, instrumentos precisos; matrimonio que sigue vigente hoy día y que, por ejemplo, explica que las producciones bélicas suelen tener como protagonistas de sus bandas sonoras a los miembros de la familia de viento metal (trompetas, trombones, tubas, etc.) y acompañados de ritmos muy marcados ejercidos, habitualmente, por los de la de percusión. Se identifica, por tanto, en este período de la Historia Cinematográfica no sólo el afianzamiento de una lógica compositiva mantenida en la actualidad, también, la apreciación de

³² Aunque se matice que, efectivamente, se está abordando la presencia de la música en este tipo de proyecciones, se considera adecuado puntualizar que no es algo original en cuanto al diálogo entre manifestaciones artísticas, ya que, como explica Colpi en *Défense et illustration de la musique dans le film*, ya en 1888 las bandas animadas (cine animado) del Teatro Óptico de Émile Reynaud estaban acompañadas por un pianista; al igual que este tipo de presencia se mantuvo durante las sesiones de los hermanos Lumière en París (*cf.* 1963, p. 23).

que, en efecto, la música, con su identidad y lenguaje específicos, incrementa y determina el significado del mensaje visual (audiovisual en la contemporaneidad) con el que se enuncia.

La aplicación de las técnicas que permitieron la integración de la banda de sonido en el soporte magnético en el que quedaba registrada la imagen sólo incrementó el valor narrativo de la música. Esta pasaba de pertenecer al exterior, de encontrarse en el mismo emplazamiento que el espectador, ajeno a la realidad narrativa diegética, para surgir de algunos de sus elementos o, incluso, ser producida por los personajes que se encuentran en ella. Se desvela, en este sentido, gran parte de los pilares sobre los que se apoyan diferentes autores a la hora de calificar a las melodías según su relación con la diégesis: si durante los primeros años de la explotación comercial del cinematógrafo, los músicos ambientaban, en un primer momento, y, posteriormente, acompañaban con bastante fidelidad a la sucesión de acontecimientos que tenía lugar en la pantalla; ahora la banda sonora podía encontrar a su fuente productora dentro de los límites de lo ficcional remarcando, incluso, la identidad de alguno de sus habitantes que es mostrado escuchando música, interpretando una canción o acudiendo a la ópera. Con esto, lo que se quiere decir es que las partituras dejan de tener una monoidentidad para tener una doble o, incluso, una triple, según diferentes teorías. Lo que no se altera es su capacidad e influencia emocional para con el espectador; característica identificativa de este tipo de creación como explica Charles Affron en *Cinema and sentiment*

Referring only to its own order without recourse to the registers of symbol and image, music produces such strong emotional responses and identifications that we often overtly manifest them by tapping and humming. Melodies ‘haunt us night and day’, as do fictions when we share and enjoy their fictivity.³³ (1982, p. 12)

Por tanto, se reconoce en las composiciones melódicas la capacidad de despertar en el oyente, cuando son escuchadas de manera autónoma, determinadas reacciones que se producen a nivel emocional y, asimismo, en otro identificativo con aquel que las interpreta.

³³ Traducción de la autora: “Refiriéndose únicamente a su propio orden sin recurrir al registro de símbolos e imágenes, la música produce una importante respuesta emocional e identificaciones que, a menudo, manifestamos abiertamente marcando el tempo o entonando (canturreando). Las melodías nos ‘atrapan día y noche’, como lo hacen las ficciones cuando compartimos y disfrutamos de su *ficcionalidad*”.

Regresando a lo expuesto líneas más arriba, se distinguen esas tres identidades referidas porque, frente a los primeros años en los que el espectador era consciente de la presencia de un conjunto encargado de ambientar las narraciones, ahora se enfrenta a nuevas ubicaciones del recurso sonoro y, especialmente, del musical que no son tan evidentes y que, *grosso modo*, le revelan la magia del sistema cinematográfico y, por ende, de todas las innovaciones que se le han aplicado a lo largo de su Historia (en este sentido, no se debe olvidar la llegada de diversos sistemas como el *Dolby Surround* que, con su naturaleza envolvente, hace de la experiencia filmica una totalmente diferente a la primigenia permitiendo que el público perciba sonidos hasta entonces poco retenidos y, al mismo tiempo, haciéndole aún más partícipe de ese realidad diegética que está observando). De esta forma, si se establece una distinción entre los tipos de músicas en función de su relación con la diégesis, principalmente, se obtienen tres categorías (esa triple identidad anteriormente señalada): melodías pertenecientes al universo ficcional y cuya fuente es apreciada en el mismo (por ejemplo, una radio o una orquesta interpretando un concierto); melodías que también pertenecen al emplazamiento diegético, pero, cuyo origen no es identificable porque no aparece dentro de la ventana filmica (uno de los casos más habituales es cuando un personaje llega a un espacio y escucha, a lo lejos, una emisora radiofónica. El espectador sabe que esta se encuentra en algún lugar de ese escenario, pero, no la percibe visualmente) y composiciones ajenas a la diégesis, pero, que suenan durante su desarrollo, acompañándola y remitiendo, en cierta medida, a esos orígenes de la música propia del séptimo arte (momentos que escenifican este caso son aquellos en las que un personaje es mostrado, por ejemplo, caminando por la calle y, paralelamente, se escucha a una formación orquestal interpretando una melodía. El hecho de que, posteriormente, no se evidencie ningún origen de ese componente de la banda de sonido, ni tampoco se acceda a un espacio en el que pudiera encontrarse, denota su naturaleza como un elemento ajeno a la realidad ficcional). Estas tres identidades han recibido diferentes denominaciones según los principales autores de la teoría musical cinematográfica y en las que se profundiza en páginas consecutivas.

Con este breve recorrido por los inicios de las melodías filmicas se persigue, esencialmente, aclarar, en primer lugar, que su relación con el texto audiovisual en el que se integran se inició desde los mismos orígenes de las proyecciones cinematográficas; y, en segundo, que las modificaciones

que se introdujeron y que establecieron la sincronía sonido-imagen resultaron favorables para el recurso musical al incrementar sus opciones expresivas y significativas, pero, también, al reforzarse su papel de acompañante y, fundamentalmente, el de determinante del significado del relato.

Centrando la atención en el estado de la cuestión relativo a la música cinematográfica, se reconoce, como también han manifestado otros autores (Berthomieu, Chion o Marianne Bloch-Robin, entre otros) un cierto apéndice de novedad, ya que, hasta la actualidad, el análisis de esta categoría de la producción audiovisual ha quedado sujeta a unos niveles o campos de examen concretos. Uno de ellos, ya indicado en la “Introducción” de esta Tesis Doctoral, remite a la multiplicidad de trabajos, fundamentalmente, norteamericanos en los que, a modo de recapitulación, se presenta a los compositores y a sus trabajos más relevantes. Habitualmente, son documentos en los que se accede de manera concreta y precisa a los datos que interesan y suelen presentar el diseño propio de los diccionarios satisfaciendo la necesidad de toda consulta puntual. Otra categoría de estudio ampliamente desarrollada y que, más bien, queda determinada por las referencias que la constituyen, es aquella en la que se examinan las bandas sonoras consideradas como claves para la Historia Cinematográfica de Hollywood y que ocasiona una reiteración analítica de una serie de títulos y fragmentos. En consecuencia, es habitual encontrar recursos en los que el referido Max Steiner y su sinfonismo clásico norteamericano, la partitura original de *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933), la compuesta por Jerry Goldsmith para la versión de *El Planeta de los Simios* (Franklin J. Schaffner, 1968) o la escrita por John Williams para la película *Tiburón* dirigida por Steven Spielberg (1975) son referidos de manera continuada; alusiones que, por otro lado, no incorporan valoración nueva alguna y que lo único que hacen es retroalimentar una fuente documental ya establecida y delimitada. Por todos estos aspectos se habla de una novedad tangible, ya que, frente a los intereses de catalogación e implementación de un tratado histórico de la música fílmica, se percibe la necesidad de profundizar en nuevas áreas. Con el estudio de los diferentes textos que constituyen el marco teórico de esta disciplina se han denotado líneas de investigación prácticamente huérfanas pero que, por el contrario, actualmente se están convirtiendo en temáticas de estudio para un grupo destacado de profesionales. Una de ellas, y que protagoniza otro de los apartados de este capítulo, se centra en la incorporación de las canciones populares (de los géneros pop, *rock*, *indie*, etc.) a la

narrativa audiovisual profundizando, al mismo tiempo, en las sinergias establecidas entre diferentes unidades de la producción cultural y remarcando el nacimiento de creaciones secundarias guiadas por el beneficio económico. La segunda, y que presenta un nexo evidente con el comentario desarrollado en estos párrafos, se vuelca en la indagación de la relación establecida entre la música vocal o composiciones con letra y el texto cinematográfico del que forma parte. Posiblemente, uno de los ejemplos recientes más esclarecedores de este incipiente tipo de análisis sea la Tesis Doctoral de Bloch-Robin, defendida en 2011 y titulada *Théorie et pratique de la musique vocale au cinéma: l'œuvre de Carlos Saura*. En ella, la autora francesa expone las funciones que las canciones han ejercido en una muestra concreta de la filmografía del citado realizador español equiparando en importancia el análisis puramente musical (aludiendo a los géneros de los temas, determinando sus modos compositivos, etc.) con el narrativo (entendiendo que la inclusión de esas melodías en unos momentos específicos del desarrollo discursivo ejerce una función claramente determinante, como se viene defendiendo, también, en este otro trabajo de investigación). Junto a este caso, y más próximos a la filmografía que protagoniza este texto, las comunicaciones que Kathleen M. Vernon y Gorka Cornejo expusieron en el Congreso Internacional *Almodóvar: el cine como pasión* celebrado en 2003 en la Universidad de Castilla La-Mancha. Aunque van a ser recuperadas en párrafos posteriores, simplemente especificar que, mientras que Vernon comenta descriptivamente la presencia e interpretación de algunas canciones en varias de las producciones almodovarianas, Cornejo efectúa un recorrido analítico por la banda sonora del cineasta manchego determinando su evolución en cuanto al uso de la música e identificando las modificaciones aplicadas al mismo paralelamente al desarrollo de su filmografía. Si bien ambos trabajos se designan como documentación fundamental para esta investigación, en ninguno se aplica una metodología mínimamente musical que logre superar la barrera de la descripción que los caracteriza, como se ha comentado más arriba. Mismo rasgo se reconoce en un título, *a priori*, considerado como potencialmente interesante y que, sin embargo, una vez consultado, evidencia que se posiciona a igual nivel. Se trata de *Almodóvar, les femmes et les chansons*, redactado por Jean-Max Méjean y publicado en 2011. Si bien es cierto que las referencias aportan, sobre todo, una destacada información histórica y autoral (especifica los años de composición de, prácticamente, todas las canciones así como los nombres de sus autores y/o

intérpretes), complementada, en casos concretos, por alusiones a los personajes que aparecen en escena cuando se desarrollan o asociaciones, si bien, poco profundas, entre el elemento textual y alguno o varios de ellos, vuelve a obviarse cualquier análisis puramente melódico. A pesar de esta ausencia, sí ha de reconocerse que, frente a otros autores, el francés concretiza los géneros compositivos de muchas de las melodías con letra, especificidades que, al mismo tiempo, le permiten, por un lado, efectuar un recorrido genérico-histórico de la banda sonora almodovariana (retratando, por tanto, sus múltiples gustos musicales y haciendo notable la evolución de los mismos a lo largo de su maduración autoral); mientras que, por el otro, le incitan a establecer puntos comunes o, mejor dicho, influyentes entre producciones filmicas precedentes y las propiamente almodovarianas (aspecto que acerca a los planteamientos de Méjean con los de Brémard, al reconocer sendos autores el principio de la intertextualidad genettiana, si bien, el primero no emplea en ningún momento este término).

De esta manera, se puede constatar, aunque siempre desde una perspectiva bastante amplia, que el estado en el que se encuentran las reflexiones sobre el significado derivado de la relación canción-diegésis es de una ausencia prácticamente total. Por lo general, y tomando como ejemplificación las propuestas analíticas almodovarianas anteriormente referidas, la mayoría de obras se mantiene en un nivel referencial en el que la mera citación de las melodías parece suficiente; es decir, no se ahonda en la conexión e información que esas letras tienen para con la ficción en la que suenan o a la que acompañan; no se las identifica como un canal comunicativo, ni, menos aún, expresivo de aquellos personajes que, incluso en numerosas ocasiones, las interpretan (a través de humanizaciones, mediante *playback*, etc.); no se establecen apenas asociaciones entre determinados géneros musicales y estereotipos de individuos, como tampoco se tienen en cuenta las características compositivas de las partituras y que, por el contrario, transmiten por sí mismas de acuerdo a su propia categoría de mensaje construido con los elementos y reglas propias del lenguaje musical. Es aquí donde reside otros de los temas que, históricamente, ha recibido un trato bastante extendido y que ha dado lugar a teorías, planteamientos y discusiones de múltiples naturalezas, generalmente, presentado bajo el interrogante “¿Existe, en realidad, un lenguaje musical cinematográfico?”. Cuestión de la que se derivan otras como, si verdaderamente es así, ¿en qué se diferencia del que no se aplica al ámbito del séptimo arte? Y, si es al contrario, ¿se han identificado ausencias que permitan su negación?

En un nivel propiamente comparativo y en términos lingüísticos, consideración que enlaza, obligatoriamente, con el apartado 2.1. y donde, como se ha podido descubrir, ya se ha abordado la similitud entre los lenguajes cinematográfico y musical, los autores Fred Lerdhal y Ray Jackendoff reconocen en la escritura específica de la melodía tonal³⁴ (la más habitual en el ámbito cinematográfico) una base significativa y constructora de sus mensajes bastante similar a la comunicativa empleada por el ser humano en su experiencia vital cotidiana; fundamento que, al mismo tiempo, explica los procesos de escucha y los de asimilación y recepción por parte del oyente

Al igual que las reglas de teoría lingüística, no están pensadas como normas que digan al lector cómo hay que oír las piezas o cómo puede organizarse la música según un cierto esquema matemático abstracto. Antes bien, es evidente que el oyente percibe la música como algo más que una secuencia de notas de altura y valores distintos: oímos la música en módulos o esquemas organizados. Cada regla de gramática musical está pensada de modo que exprese una generalización determinada sobre la organización que el oyente atribuye a la música que oye. (2003, p. XII)

Como se deriva de esta consideración, es notable que, prácticamente desde sus orígenes, la composición musical ha seguido unos patrones que han participado en la implantación de una significación específica; es decir, aquellos sonidos iniciales emitidos por las primeras tribus pobladoras de la Tierra y que presentaban diferentes tonos según los instrumentos con los que eran emitidos, transmitían diversas informaciones en función de los ritmos que seguían, la secuencialidad con la que eran producidos o esas alturas sonoras que les caracterizaban. Es en este segmento histórico donde surgieron los diferentes modelos compositivos, posteriormente evolutivos de acuerdo a las características de las múltiples épocas en las que se emplearon y, también, determinados por el propio progreso de la Humanidad y de los recursos instrumentales y sonoros que se fueron incorporando; reconociéndose en los mismos a muchas de las pautas que, a día de hoy, siguen vigentes para la creación, emisión, recepción y descifrado de cualquier mensaje musical.

³⁴ Según Grout y Palisca (2003), las melodías calificadas como tales son aquellas compuestas de acuerdo al seguimiento de una escala (mayor o menor); es decir, el modelo clásico en el que se emplean acordes surgidos de una base denominado tónica (por ejemplo, una partitura en Do Mayor encuentra en esta nota su elemento principal, su primer acorde) continuando, habitualmente, con el diálogo tónica-subdominante-dominante-tónica que se expresa, de acuerdo a la notación, en la sucesión de los acordes formados sobre do-fa-sol-do (estructura básica), respectivamente. Este esquema se moldea en función de la nota fundamental sin apenas alterar el seguimiento indicado y afianzado en la secuencia de los acordes primero, cuarto, quinto y primero u octavo.

Si bien es importante tener siempre presente a la propia Historia de la Música, por limitaciones de estudio, haberse abordado con mayor detenimiento en páginas previas y derivada de la concreción temática de esta Tesis Doctoral, se efectúa un avance en su recorrido para posicionar, de nuevo, al referente teórico en el escenario fílmico. Así, se recupera a una de las preguntas planteadas anteriormente y que es la que cuestiona si, realmente, existe un lenguaje musical plenamente cinematográfico. En este sentido, la española De Arcos presenta una consideración global, compartida por varios autores, en su trabajo *Experimentalismo en la música cinematográfica*

Cuando hablamos de música cinematográfica nos adentramos en un terreno de cierta ambigüedad, catalogado por algunos de subgrupo o humilde ramificación ilustrativa de la música de concierto, o por otros de objeto de coleccionismo más allá de sus propiedades propiamente musicales (...). Conformada a lo largo de un siglo de historia del cine y marcada por un carácter prioritariamente funcional, la música de cine no puede, sin embargo, desligarse de sus orígenes de adopción, la música autónoma, pues ambas -autónoma y aplicada- se sirven de idénticos elementos para desarrollar su discurso. (2006, p. 12)

Se coincide con la autora en que, efectivamente y como se defiende en las siguientes páginas, las melodías fílmicas presentan unas características propias, delimitadas, en gran parte, por la naturaleza de ese otro continente significativo en el que se presentan. No se puede olvidar que, como explica Nieto (2003) y ya se ha referido, la música comparte escenario de expresión con otros elementos sonoros, lo que implica que, en ocasiones, su nivel de manifestación se encuentre en un segundo, tercer o consecutivo plano conllevando una menor identificación y atención por parte del espectador. Esto denota una distancia abismal con esas otras composiciones interpretadas y escuchadas en las salas de concierto donde son el único recurso sonoro perceptible y donde el interés puede verse, en todo caso, reducido por el propio de la visión (ya que el público puede concentrarse, por ejemplo, en la técnica de un instrumentista más que en los sonidos que emite). Pero, si hay una idea de las expuestas en el trabajo de 2006 con la que se coincide con toda plenitud es aquella que comenta que, independientemente del espacio³⁵ en el que se perciba esa

³⁵ En este caso se alude tanto al espacio físico como al narrativo. No se puede obviar que la naturaleza de la obra cinematográfica y, sobre todo, su experiencia implica una dualidad espacial: frente a la de la sala de cine, habitación o escenario, entre otros, en los que el espectador visualiza y escucha esa narración; esa otra extensión acotada por los diversos lados que es la pantalla, el cuadro fílmico y donde también pueden ubicarse diferentes fuentes y reconocerse emisiones sonoras.

música, ésta responde a una lógica compositiva, creativa inalterable y común para los diversos casos. De forma pareja, el teórico francés más importante de los últimos años en el ámbito del sonido cinematográfico reconoce que, si bien la partitura que suena en las producciones del séptimo arte ha de ser entendida en función de su manifestación en las mismas (es decir, esta presenta una duración determinada por la de esa sucesión de fragmentos narrativos que las configuran y, por lo general, no se expresa en su totalidad –selección que es la que ha de tenerse en cuenta a la hora de estudiar la partitura general-), esta sigue respondiendo a los patrones lingüísticos y significativos cimentados desde sus orígenes

La música es, en efecto, en diferentes lenguas europeas (*die Musik, la música, la musique*) un principio feminizado, en tanto que el cine es masculino o neutro. Por otra parte, la música encarna un principio de independencia en la sumisión. Aunque ligada por las cadenas de montaje a una escena determinada, la música se hace escuchar y continúa obedeciendo a su propia lógica. Permanece para siempre como un principio en sí mismo. (Chion, 1997, p. 31)

Lo que se extrae de estos autores es que lo que cambia del recurso musical no es su estructura, su escritura, si no, el continente. Este contenido específico mantiene las características y formas de su mensaje, pero, el elemento que lo posee, el relato cinematográfico, es el que lo altera a nivel expresivo y significativo, al acotar su duración, determinándola, en cierta forma, desnaturalizando su identidad al cederle tiempo de manifestación a una porción concreta, pero, dotándola de un nuevo sentido y funciones al hacerla partícipe de un mensaje de mayores dimensiones. Es decir, pierde su unicidad en aras de un conglomerado de mayores dimensiones surgido de la suma de monoidentidades que, única y exclusivamente, es gracias a esa coexistencia por la que puede llegar a manifestarse. Es, precisamente, a esa independencia a la que alude Chion cuando la presenta junto al concepto de “sumisión”: se presenta aislada, aunque, relativamente, con respecto al elemento cinematográfico cuando es creada, escrita, compuesta³⁶; modificando su estatus a recurso sometido, ya que, al

³⁶ Se matiza este carácter de independiente al considerarse que, efectivamente, la banda sonora es concebida, en la gran mayoría de los casos, teniendo presentes las características del género narrativo predominante en la película; en otras ocasiones, incluso, es el propio cineasta el que, guiado por el interés de incluir un género o estilo de composición concreto, determina la paleta de recursos compositivos con los que trabaja el músico o, en situaciones determinadas, los propios rasgos del guión implican unos sonidos concretos (condicionamientos que, como se ha explicado anteriormente, se derivan de la estandarización ejecutada a principios de los años 10). Pero, sí es propiamente música en tanto y en cuanto recurre a sus propias normas, a su lenguaje específico para constituirse. Por tanto, se trata de una independencia limitada: al igual que una conversación queda determinada

aparecer integrada en esa obra de mayor extensión, queda determinada significativa y expresivamente por el resto de los constituyentes de la misma.

De manera opuesta a estas teorías en las que las partituras son reconocidas como recursos significativos relevantes y con una dualidad identitaria; los planteamientos que las menosprecian llegando a considerar que, incluso el hecho de percibirlas, repercute negativamente en la interpretación del mensaje cinematográfico. Posiblemente, una de las citas más reconocibles desde este ángulo es la manifestada por el compositor clásico Igor Stravinsky durante los primeros años de la Historia del Cine y con la que aboga por la separación absoluta entre manifestaciones artísticas

Les sons orchestraux devraient donc agir dans les films comme une espèce de parfum. Mais qu'il soit bien entendu qu'un tel parfum n'explique' rien, ne 'raconte' rien, et, plus encore, que je ne saurais le considérer comme de la musique. Mozart disait : 'La musique est là pour nous ravir et c'est sa raison d'être'. En d'autres termes, la musique est un art trop élevé et trop noble pour se mettre au service d'autres arts.³⁷ (Colpi, 1963, p. 71)³⁸

Se recupera, de este modo, el rasgo asociado a la música de cine de la independencia. Frente a Chion (1997) o De Arcos (2006) quienes aluden a esa autonomía de la partitura en su concepción y de la que se desprende al participar del texto narrativo, el compositor ruso y su defensa de que, efectivamente, por su naturaleza y categoría, el arte musical no puede, ni debe quedar bajo la sombra de otras creaciones, convirtiéndose en otra cosa si decide formar parte de las mismas. Aunque manteniendo las distancias temporales, contextuales y aplicativas, esta propuesta de Stravinsky recupera, *grosso modo*, la teoría de Walter Benjamin sobre el *aura* propio e identificativo de la obra de arte. La melodía pierde su unicidad, esa identidad impresa por quien la compone cuando de ser un producto creado para la escucha en la sala de concierto pasa a erigirse como componente de la narración filmica. Lo que se quiere plantear con esta consideración es

por el contexto, la intención del emisor o la relación que este mantiene con el receptor del mensaje que emite; la partitura filmica lo está por el medio en el que es presentada.

³⁷ Traducción de la autora: "Los sonidos orquestales deberían, por tanto, actuar en las películas como una especie de perfume. Pero que sea perfectamente entendido que ha de ser como un perfume que 'no explica' nada, no 'cuenta' nada y, más aún todavía, no sabría considerarlo como de la música. Mozart decía: 'La música está allí para arrebatarlos y esta es su razón de ser'. En otras palabras, la música es un arte demasiado elevado y noble como para ponerse al servicio de las otras artes".

³⁸ La relevancia de estas palabras es perceptible en el ámbito del estudio de la música cinematográfica habiendo sido recuperadas y referidas en otros trabajos, como, por ejemplo, en el de María de Arcos (*cf.* 2006, p. 57).

aquello que ya se ha postulado: la dicotomía aún tangible entre los defensores de la música de concierto como la pura, la propia de la denominada *alta cultura* frente a aquellos otros que identifican que, a pesar de ser integrante de un mensaje de mayores dimensiones e, incluso, inspirarse en la tradición cultural, la composición de cine no pierde la identidad que, de hecho, la denomina: música. Melodía que se manifiesta y desarrolla de acuerdo a las mismas normas y patrones que la amparada por el primer conjunto citado.

Próxima a la crítica anterior se posiciona la planteada, posiblemente, por Theodor W. Adorno en el tratado que coescribió con Hans Eisler en 1947³⁹

De todos los medios de la industria cultural, el cine, al ser el más completo, es el que muestra más claramente esta tendencia a la aglutinación. El desarrollo y la integración de sus elementos técnicos (las imágenes, las palabras, el sonido, el guión, la interpretación y la fotografía) han sido paralelos a ciertas tendencias sociales por las que los valores culturales tradicionales, una vez convertidos en mercancías, se han aglutinado. Dichas tendencias ya existían con anterioridad en los dramas musicales de Wagner, en el teatro neorromántico de Reinhardt y en los poemas sinfónicos de Liszt y Strauss, pero fueron consumadas más adelante en la fusión que el cine hizo del teatro, la novela psicológica, la novela por entregas, la opereta, el concierto sinfónico y la revista. (Breixo Viejo, 2008, p. 184)

Se vislumbra en estas palabras una crítica ya no únicamente hacia la música introducida en el marco cinematográfico, también, hacia su naturaleza quedando convertida en una mercancía derivada, efectivamente, del tratamiento industrial de la cultura contemporánea. Se aproximan, por tanto, los enunciados de Stravinsky, Benjamin y Adorno al identificar en las partituras escritas para el discurso fílmico unas connotaciones negativas explicadas, en su mayoría, por la supuesta pérdida de identidad propia y, especialmente, por quedar al amparo de un arte mayor en términos constitutivos. En este sentido, y frente al hermetismo reconocido en los tres autores indicados con respecto a plantear posibles cambios o mejoras que permitieran ese diálogo creativo entre el cine y la música sin ocasionar el detrimento asociado por ellos mismos a esta última, Colpi explica en su trabajo la evolución que la propuesta del compositor ruso sufrió, especialmente, en el marco

³⁹ Precisamente, por la doble autoría y la ausencia de cualquier identificación que ligue determinados capítulos a uno o ambos de los teóricos, no se ha podido atribuir de manera exacta esta cita de *Composición para el cine* al indicado, aunque, de acuerdo a los indicios, a otros estudiosos y también a la propia ideología y mentalidad de Adorno es más posible que fuera escrita por él.

francés y a través de diversos especialistas. De este modo, citando a Maurice Jaubert (autor musical ligado a las obras de los directores Marcel Carné, René Clair y Jean Vigo así como a la de François Truffaut, quien incluyó varias de sus partituras a modo póstumo), alaba la importancia de que el recurso melódico penetre en el universo narrativo dejando de ser, en consecuencia, un mero apoyo, una expresión. Recurriendo al también músico Henri Sauguet, se adentra con mayor exactitud en la determinación técnica y temporal de las creaciones al incorporarse al texto fílmico considerando que, precisamente, ese minutaje que acota su duración origina un interesante ejercicio de estilo. Finalmente, y manifestándose en sus propios términos, Colpi establece que para que la música sea funcional ha de ocupar un lugar en la estructura dramática de la pantalla donde, además, asume una realidad que rechaza su carácter previo de fondo sonoro (*cfr.* 1963, p. 94). Y puntualiza su propuesta recurriendo al cineasta soviético Vsévolod Pudovkin al concretar que ésta no puede ejercer otro papel que el de aumentar la capacidad expresiva de la imagen. Establecimiento de una consideración, por tanto, clave para el estudio de las composiciones fílmicas, ya que, como se está abogando a lo largo de este subapartado, estas han de ser entendidas indistintamente como vías expresivas, significativas e informativas, si se quiere matizar, secundarias, del relato propio del cine. De esta manera, con esta progresión dialéctica lo que se ha querido explicar brevemente es que, si en un principio el rechazo hacia la música cinematográfica era lo más habitual; conforme los compositores y diversos teóricos apreciaron que su inclusión en las obras del séptimo arte no implicaba una pérdida de su identidad, si no, una potenciación de otras vías manifestativas (con la consecuente adecuación a su nuevo continente), aumentaron su aceptación y defensa.

Ligada a ese rechazo se presenta otro debate que, de nuevo, remite a aspectos ya señalados: lo definido como la audibilidad; si, realmente, las melodías han de ser percibidas por el espectador o, como en cierta medida defiende Stravinsky, han de quedarse en un segundo plano llegando, incluso, a no ser apreciables. Posiblemente, uno de los autores que concretan con mayor exactitud esta situación es Royal S. Brown en *Overtones and undertones. Reading film music* al manifestar que

It is also true that almost all casual moviegoers and many noncasual film watchers pay little or no attention to the music behind the films they see and sometimes analyze. I would be tempted to suggest that this deafness to the film score justifies an attitude on the part of commercial filmmakers that film music should be ‘seen’

and not heard. But, in fact, film music as it generally functions is intended to be neither heard nor ‘seen’. Music by and large remains one of the two most ‘invisible’ contributing arts to the cinema. The other is montage.⁴⁰ (1994, p. 1)

Como se aprecia en esta cita, el autor niega cualquier función o rasgo que haga reconocible al elemento musical. Equiparándolo al montaje, reduce su presencia a esa ambientación perfumada que señalaba el compositor ruso. Bien es cierto que el relato cinematográfico necesita manifestar una continuidad secuenciada que, únicamente, puede ser obtenida a través de la técnica del montaje y que, al mismo tiempo, la música también ejerce, entre otros muchos papeles, el de conector entre escenas y secuencias consiguiendo que, por ejemplo, un salto temporal evidente (con, incluso, la modificación del aspecto de los personajes) sea naturalizado y percibido como algo lógico y poco llamativo para el espectador; pero, esto no justifica, en base al planteamiento ofrecido en esta Tesis Doctoral, que se reduzca la función global de la partitura contemporánea al nivel del mero acompañamiento sí identificado para los procesos de musicalización de las primeras proyecciones cinematográficas. Así, se aprecian una serie de puntos débiles en la propuesta de Brown: uno de los primeros es que cataloga al espectador en función de sus habilidades para ver y escuchar la producción cinematográfica coincidentemente. Es decir, según su planteamiento, una película se puede ver de “dos maneras” según se centre el interés en uno u otro aspecto. Realmente, si bien muchos estudiosos concentran su audiovisión (aplicando la terminología de Chion -1993-) en el elemento que les interesa analizar, la mayoría de espectadores no realiza una distinción tan notable entre ambos recursos. Lo que se quiere decir es que ni hay un espectador visualizador, ni hay uno oyente. Si se parte de este tipo de postulados se niega, en gran medida, parte de la Historia del Cine, dado que, precisamente, la búsqueda de esos sistemas que permitieran la sincronización perseguía hacer más real la experiencia del séptimo arte. Ciertamente, cuando la gente pasea por la calle no suele escuchar a formaciones orquestales que

⁴⁰ “También es verdad que casi todos los oyentes ocasionales de películas y muchos de los no ocasionales espectadores prestan poca o ninguna atención a la música que suena en las producciones que ven y que, en ocasiones, analizan. Estaría tentado a sugerir que esta sordera manifestada hacia las partituras fílmicas justifica la actitud de una parte de los realizadores comerciales que postulan que la música de cine debería ser ‘vista’ y no oída. Pero, de hecho, la partitura cinematográfica, de acuerdo a sus funciones generales, está incorporada para no ser ni escuchada, ni ‘vista’. La música recuerda, notablemente, que es uno de los principales contribuidores ‘invisibles’ del cine. El otro es el montaje”. Traducción de la autora.

proceden de una fuente no identificada, pero, ahí es donde, también, radica una de las características más definitorias del cine: es un arte “mágico”. Se ha de recordar que uno de sus padres fue Méliès y que, en sus orígenes, potencialmente en los años 20 (sobre todo, durante la crisis del 29), esta rama artística se erigió como una fuente para desconectar, como el medio al que recurrían los ciudadanos de a pie para salir de su realidad e introducirse en otra menos dolorosa, incluso, realista y humana. Con todos los desarrollos establecidos, especialmente a nivel sonoro, se ha buscado de forma notoria incrementar la sensación de formar parte de la diégesis, por lo que no puede aceptarse esta distribución genérica del espectador⁴¹. Se puede acatar que, efectivamente, la música, por su propia naturaleza y características, es una herramienta sentimental y emocional que participa activamente, no sólo de esa inmersión en la diégesis, también, de las respuestas que el espectador manifiesta hacia lo que se le está contando y en su proceso de empatización con los personajes; se puede comprender el deseo de varios autores de negar su presencia o, al menos, de reducirla para no hacerla tan evidente (atisbando un interés por naturalizar la experiencia cinematográfica), pero, no se puede negar su potencia como recurso.

Concentrado la atención en las categorías propuestas por Brown (1994) surge la duda de si, realmente, hay un espectador oyente que, de acuerdo a lo expuesto, sería el que presta atención a la música y, en consecuencia, a las fuentes que la producen, a sus características compositivas, etc.; ¿por qué, en numerosas ocasiones, la cámara retrata al elemento emisor o permite intuir con su encuadre a ese origen? Si se toma como referencia a este tipo de guía de la atención del que visualiza el relato fílmico, resulta inaceptable la catalogación anteriormente detallada. Con este comentario lo que se persigue es evidenciar que, efectivamente, una de las posibilidades con las que cuenta la producción cinematográfica es la de la incorporación de lo melódico bajo el principio de la sutileza llegando a ser, prácticamente, inapreciable para el espectador, pero, manteniendo intacta su habilidad de ejercer una influencia en su subconsciente; capacidad

⁴¹ Chion en *La música en el cine* incorpora el concepto “síncresis”, “término con el que designamos la asociación psicofisiológica automática entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual concretos, sólo por el hecho de su sincronía, e independientemente de su ‘verosimilitud’ y de su relación mutua” (1997, p. 99). Igualmente, páginas después, determina que surge de la combinación de las palabras “síntesis” y “sincronía” al producirse una conjunción, asimilación mutua y natural de dos “fenómenos sensoriales” (*cf.* 1997, p. 210). Con esto, el teórico galo defiende que el cine, como producto resultante de la imagen y el sonido, es asumido y percibido como único por el espectador (al proceder de una sola fuente emisora). Postura contraria a la presentada por Brown.

también reconocida por Jon Burlingame, columnista del Sindicato de Televisión de los Estados Unidos: “Music is so important to the filmgoing experience that I think that if people understood what the impact of music is in a film, they would appreciate it more, and they would make more of an effort to listen”⁴² (Fred Karlin, 1994, p. 67). En este sentido, este autor coincide con Brown en el hecho de que, habitualmente, el espectador no concede atención a la música como elemento informativo en sí mismo, ni, menos aún, a su capacidad para ocasionarle respuestas emocionales. Sin embargo, difiere en lo relativo a su apreciación puntualizando que, en realidad, lo que debe conseguirse es el reconocimiento de la música como condicionante interpretativo del mensaje audiovisual. Al mismo tiempo, y aunque esta idea traspasa los límites establecidos para esta investigación, también se considera necesario diferenciar que escuchar no es lo mismo que oír. Si bien la traducción del término anglosajón “listen” al castellano es “escuchar”, en este segundo idioma también existe “oír”. Si se recurre a las definiciones del DRAE se descubre que, mientras que la primera conlleva el prestar atención a lo que se oye (consecuente correlación terminológica); la segunda califica a la percepción de uno o varios sonidos por el oído y es aquí donde, posiblemente, hay que centrar el estudio y donde se han de establecer las diferenciaciones pertinentes: un espectador de cine puede, efectivamente, oír, reconocer un sonido musical en un discurso fílmico, al igual que percibe el movimiento de los personajes por la pantalla; pero, sólo será consciente de sus características, sólo lo apreciará como una entidad discursiva diferenciada, propia, cuando le preste atención, esto es, cuando lo escuche.

Por tanto, y regresando brevemente a ese rasgo emocional innato de la música, simplemente defender que, frente a la postura de algunos estudiosos de este ámbito, la explotación de esa característica no es negativa para el proceso interpretativo de las creaciones fílmicas. Tampoco se reconoce engaño o manipulación alguna del espectador, ya que se recurre a los medios, técnicas y naturaleza de la actividad para alcanzar la fundamentación de su diálogo con el relato así como la misma melodía por sus propias condiciones y como lo hace, también, cuando es compuesta para su escucha según el esquema tradicional, despierta en él una serie de emociones. Se vuelve, por

⁴² Traducción de la autora: “La música es tan importante para la experiencia del visionado de una película que pienso que, si la gente comprendiera el impacto que la música tiene en una producción, la apreciarían más, y harían un mayor esfuerzo por escucharla”.

tanto, a la teoría de la identificación ya remarcada y que, como desgrana Affron, está sujeta tanto al soporte en el que se proyecta el producto filmico como a los diferentes contribuyentes de su identidad, aunque dificultada por el hecho de que el público suele ser consciente de la extensión real del universo filmico al que se enfrenta

The sentimental film effects a paradox of identification. Its apparatus of highly controlled décor and mise-en-scène, its reliance on thickening codes of music and familiar iconography, and the conventions of its genres all conspire to involve the viewer in its illusion and its affect. Yet, as the viewer is drawn to merge with the work of art, the rigor of its frames prevents that from happening.⁴³ (1982, p. 51)

Una vez visitado en términos generales el ámbito teórico relativo a la música filmica, se conceden unas páginas a la presentación y profundización en aquellos autores y teorías que se han trabajado de forma más concreta y que, igualmente, se han aplicado durante la gestación de esta Tesis Doctoral. En este sentido, acentuar que algunos de sus postulados más relevantes se recuperan en los capítulos posteriores, específicamente, en aquellos en los que se examinan las unidades de la muestra analítica y, como consecuencia, en esos otros donde se evalúan los resultados obtenidos.

2.2.1. La subordinación de la partitura: el principio de Claudia Gorbman.

En 1987, esta autora norteamericana se erige como una de las más influyentes dentro del ámbito de la música cinematográfica gracias a la publicación de su trabajo *Unheard melodies. Narrative film music*. Como determina el mismo título, sus principales áreas analíticas remiten a la inaudibilidad de las partituras que, aún manifestándose en un plano secundario con respecto al discurso cinematográfico en el que se integran, no ven reducidos sus roles narrativos. Este enunciado, en realidad, contradictorio apunta a algunas de las ideas ya planteadas más arriba: recordando la oposición entre los compositores y teóricos que reconocen la relevancia del recurso sonoro y, por extensión, del musical frente a aquellos otros que lo equiparan a un perfume (reproduciendo la consideración de Stravinsky), emerge la propuesta de que la banda sonora,

⁴³ Traducción de la autora: “La película sentimental ocasiona una paradoja en cuanto a la identificación. Su sistema de decorado y puesta en escena sumamente controlados, su dependencia de los espesantes códigos musicales e iconografía familiar, y las convenciones de los géneros, todo conspira para involucrar al espectador en su ilusión y su afecto. Entonces, como el espectador es lanzado a fusionarse con la obra de arte, el rigor de sus marcos impide que esto tenga lugar”.

efectivamente, es parte integrante de la obra cinematográfica y, casi por obligada fuerza, ejerce una actividad dentro de la misma; pero, por un lado, esa coexistencia, como se viene comentando, conlleva una pérdida de su relevancia en aras a la expresión de otros elementos que, igualmente, implica la adjudicación de nuevas funciones; mientras que, por el otro, esa relegación manifestativa se expresa en términos de reducción audible; esto es, como no se desea que la música reduzca la atención expresada hacia los otros elementos discursivos, ha de ser menos notable, se debe reducir su presencia. Y es, precisamente, en este aspecto en el que profundiza Gorbman haciendo hincapié en que la melodía ha de quedar al servicio del relato filmico, aunque, en primer lugar, sin perder su naturaleza y, en segundo, participando activamente en el desarrollo del mismo

First of all, music has its own purely *musical* signification, creating tension and resolution through highly coded structure and syntax. Pure musical codes are operative in films, but only in a limited fashion, for in order to signify, they oblige the listener to *listen* (...). But surely, the vast majority of films employ music in other ways. While they might contain sequences or ‘production numbers’ devoted to musical performances, the organizing structure of such films –even musicals and ‘lives of composers’ films– is, precisely, a classical narrative with its own demands for pacing, development, spatiotemporal structure, and so on. Music is subordinated to the narrative’s demands.⁴⁴ (1987, p. 2)

Como se identifica en las primeras frases, la teórica norteamericana coincide con la disertación presentada en el apartado anterior al reconocer en la composición musical el seguimiento y manifestación de un lenguaje propio. Asimismo, insiste en que es necesario que el espectador escuche para ser consciente de la plenitud expresiva y significativa de sus mensajes, aunque remitiendo a la narrativa clásica aplicada a la mayor parte de las películas, identifica lo que ya se ha anticipado: que lo melódico se encuentra en un segundo nivel quedando supeditada su presentación al primero.

Posicionándola en el nivel denominado *Cinematic Cultural Codes*, la autora reclama que, dado ese diálogo producido con los restantes elementos del discurso, no debe ser juzgada de acuerdo a

⁴⁴ “Ante todo, la música tiene su propia significación puramente *musical*, creando tensión y resolución a través de una estructura sumamente codificada y de una sintaxis. Los códigos musicales puros son operativos en las películas, pero sólo en un ámbito limitado, para que, a la hora de significar, obliguen al oyente a *escuchar* (...). Pero, ciertamente, una vasta mayoría de producciones emplea la música de otras maneras. Mientras que podrían contener secuencias o ‘números de producción’ leales a las actuaciones musicales, la estructura organizativa de esos films –incluso de musicales y biopics de compositores– es, precisamente, una narrativa clásica con sus exigencias propias para marcar el ritmo, desarrollo, la estructura espaciotemporal, etc. La música está subordinada a las demandas de la narrativa”. Traducción de la autora.

los patrones analíticos propios de la música pura. Del mismo modo, aboga porque la doble relación latente música-imagen y música-narrativa sea entendida bajo el contexto de la implicación mutua, calificando como erróneas todas aquellas catalogaciones que hablan de contrapunto o paralelismo (*cf.* 1987, p. 15). Esto, sin embargo, no es algo nuevo en ninguna de sendas perspectivas: numerosas teorías guiadas, posiblemente, por ese principio de inaudibilidad, apuntan a que las partituras no destaquen ejerciendo, en consecuencia, roles reiterativos. Y se recurre a la repetición porque en ella reside esa igualdad manifestante del paralelismo; esto es, que la música transmita lo mismo que la imagen. Se deriva de esa duplicación la esencia de la redundancia y que tiene como primer efecto la pérdida de relevancia comunicativa de una de las dos fuentes emisoras (tratándose, habitualmente, de la melódica). Se identifica en este hecho, al mismo tiempo, una de las causas que ocasionaron el desprecio del recurso musical en la obra fílmica: se ha de recordar que las composiciones no sólo eran escritas por artistas relacionados con este arte en su sentido más puro, original y quienes estaban ligados a grupos sociales y culturales específicos, también quedaban subyugadas a ese mero acompañamiento ya citado. Con esto, lo que se quiere decir es que no fue hasta pasado un tiempo cuando se descubrió que la música cinematográfica tenía que asumir unos códigos, patrones y reglas propios, que debía adecuarse al entramado significativo en el que se integra, lo que también encuentra su lógica en que, de igual modo, el cine ha vivido un proceso de maduración y establecimiento irreconocible en sus primeros años cuando aún no se habían sentado muchas de sus bases creativas fundamentales (sólo hace falta recordar que no fue hasta la llegada de Griffith y su *El nacimiento de una nación* (1915) cuando el montaje o la planificación se desvelaron como determinantes y eso sucedió 20 años después del inicio de la actividad comercial del séptimo arte). Por su parte, el contrapunto no ha sido tan ampliamente referido y, de acuerdo a la perspectiva aplicada en este trabajo, no ha de considerarse como algo negativo, al menos, en un nivel propiamente comparativo. Lo que subyace bajo esta idea es que es, precisamente, en esa diferencia entre lo visual y lo musical donde se identifica la influencia de la segunda. Ya se han analizado las consecuencias que la tonalidad o la elección instrumental tienen para el significado de una partitura cualquiera; lo mismo ocurre con la conversación propia del cine: una composición puede alterar el mensaje que transmite una imagen. Así, por ejemplo, si se piensa en una escena bélica presentada de manera independiente y en la que se ve a un soldado

empolvado con un arma acercándose llorando al primer plano, su significado se altera según las características musicales. De esta forma, ese fragmento será entendido como positivo, símbolo de una conquista o de haber ganado el conflicto, si la melodía está escrita en modo mayor, presenta tesituras agudas y está interpretada por miembros de la familia de viento metal que, además, remarcarán el componente masculino de la hazaña. Al contrario sucede si, entre otras variables, su *tempo* es lento, el protagonista instrumental es el piano y desarrolla una línea “pesada” y en su sección más grave. Este modelo, si bien reduccionista, no sólo evidencia la fuerza determinante de la banda sonora, también, el contrapunto existente entre ver a alguien llorar (un acto habitualmente considerado como muestra del dolor, la pena, el sufrimiento...) y que lo que se escuche sea animado o positivo de acuerdo al adjetivo empleado más arriba. Evidentemente, esta propuesta es bastante somera, puesto que en esa imagen participan otros signos y referentes como la actuación del personaje o su expresión facial, entre otros muchos, pero, matiza la consideración que se ha querido desgranar⁴⁵. Por tanto, ¿qué relevancia se identifica en el contrapunto que, sin embargo, es despreciado por la autora norteamericana? Que puede, en gran parte, anticipar la narración. Le concede al espectador cierta información, le avisa, mediante la ausencia de coincidencia de sentido entre lo que ve y lo que oye, de que, efectivamente, algo no responde a las pautas lógicas de ese momento narrativo. En suma, le alerta de que hay algo diferente, de que alguna acción o un personaje va a presentarse sin cumplir con el patrón esperado y lo hace a través de la música que, sin embargo, no es asumida conscientemente por el espectador. Volviendo más arriba, el principio de síncrexis identificado por Chion (1997) se ve violado porque el consumidor de la obra, dada esa reversión de la igualdad significativa de imagen y sonido, se percata de la dualidad enunciativa. Por el contrario, como lo melódico no se ubica en el mismo nivel presencial que lo sonoro o lo plenamente visual, es posible que su captación de ese detalle sea parcial; es decir, aprecia la diferencia, pero, al no escucharlo tanto en su plenitud como concentrando todo su

⁴⁵ En cierta forma, esta ejemplificación presenta evidenciados nexos de unión con el apelado *Efecto Kuleshov*, si bien, este refleja la importancia que el montaje tiene para la significación del relato fílmico (sentó las bases para demostrar que dos o más planos concatenados modificaban su significado cuando uno de ellos era sustituido por otro. Hitchcock lo explica mediante las secuencias hombre adulto-mujer con niño-hombre adulto sonriente y otra que repite la misma composición a excepción del segundo elemento que, en el nuevo caso, presenta a una mujer en bikini. Un ejemplo de su demostración se corresponde con esta referencia web consultada el 16 de enero de 2014: <http://youtu.be/BpxYzs8hj3A>).

interés en él, ve reducida su dimensión comunicativa. En este sentido también es relevante constatar que el oído de un espectador educado en el ámbito musical es más rápido y amplio en cuanto a la recepción y desconfiguración de la banda sonora, mientras que, por lo habitual, el de una persona que presenta un nivel educativo general en esta área desarrolla una escucha más selectiva. Esto se produce de igual modo e independientemente de la categoría o naturaleza de la partitura, aunque entran en concurso otras variables como que la pieza sea conocida por el oyente y en cuyo caso una puntualización de su presencia es más rápida que cuando se trata de fragmentos nunca escuchados con anterioridad. Si bien, como se ha especificado, no sea partidaria del contrapunto, Gorbman sí reconoce que las variaciones en la partitura también alteran el significado de las imágenes a las que acompañan en su manifestación y lo presenta a través de un caso similar al expuesto

Further changes could be wrought on the theme in terms of instrumentation: imagine the difference in effect if the melody were performed on a solo violin (more pathos), a solo tuba (more humor), a large orchestra (overblown, Romantic excess). Imitative-denotative instrumentation ('mickey-mousing'), such as violins playing *col legno*, might also give a comedic touch. Changes in rhythm, as well as articulation (accents, phrasing), would each have corresponding effects on the way we receive the diegetic information.⁴⁶ (1987, p. 17)

Durante alrededor de 50 páginas, la teórica norteamericana expone, recurriendo también a las disertaciones de otros estudiosos como Genette, Mitry, Adorno y Eisler, algunas de las nociones básicas sobre música cinematográfica: su capacidad de pertenecer e, igualmente, de ser ajena al universo ficcional (en este sentido, determina que sólo cuando se es consciente de esta dualidad presencial se aprecia su multiplicidad funcional: temporal, espacial, estructural, dramática... -*cfr.* 1987, p. 22-); su rol como aportadora de continuidad; su naturaleza moldeadora y evolutiva que explica que, de acuerdo a los principios compositivos de Wagner y su condición leitmotívica, una

⁴⁶ “Algo más que cambios podrían ser causados en el tema de acuerdo a la instrumentalización: imagine la diferencia del efecto si la melodía fuera interpretada por un solo de violín (más conmovedora), por un solo de tuba (más humorada), o por una orquesta de grandes dimensiones (exagerada, de excesivo Romanticismo). La imitación-denotación instrumental ('mickey-mousing') [tomando su nombre de la animación, se trata de una aplicación de la música por la que esta es coincidente con acciones específicas de los personajes o del espacio en el que se encuentran. Se acentúan los actos dotándoles de cierto carácter risueño], como cuando los violines tocan en *col legno* [técnica de los instrumentos de cuerda frotada por la que la emisión del sonido se produce mediante el roce de la madera del arco en las cuerdas y, habitualmente, al final del diapason], puede darle, también, un toque cómico. Cambios en el ritmo, como en la articulación (acentos, fraseo), podrían tener sus correspondientes efectos en la manera en la que recibimos la información diegética”. Traducción de la autora.

misma célula rítmico-musical varíe a lo largo del desarrollo narrativo sin perder, como consecuencia esperada, su asociación con un determinado elemento de la diégesis; o, entre otras muchas ideas, su principal característica de lograr incorporar al espectador al espacio narrativo, haciéndole partícipe de todo lo que acontece y llegando a equipararle con los diferentes personajes. Todo ello no deja de ser una recapitulación, enunciada desde una perspectiva propia, de las principales teorías sobre el ámbito que protagoniza este trabajo y que se han ido reforzando con el transcurso de las décadas (de hecho, varias de sus páginas están dedicadas al análisis superficial de las musicalizaciones de las primeras proyecciones que, poco después, son comparadas con las específicas de la era sonora). Pero, al mismo tiempo, Gorbman concede párrafos a los dos conceptos esenciales de su tratado: la función narrativa y la inaudibilidad de las melodías cinematográficas. Del primero, y por no redundar en algo ya desarrollado y justificado, únicamente reseñar que la autora reconoce que este tipo de composiciones son genéricas y, al mismo tiempo,

A gel, a space, a language, a cradle, a beat, a signifier of internal depth and emotion as well as a provider of emphasis on visual movement and spectacle. It bonds: shot to shot, narrative event to meaning, spectator to narrative, spectator to audience.⁴⁷ (1987, p. 55)

Nuevamente, se aprecian puntos coincidentes entre esta cita y algunas de las ya defendidas, puesto que, igualmente, reconoce a un lenguaje⁴⁸ y a un constituyente encargado de aportar sentimentalismo y ritmo. Asimismo, remite al proceso interpretativo del espectador y su coexistencia (en la sala de cine) junto a otros que, como él, se enfrentan al mismo producto comunicativo.

El segundo merece una atención más pormenorizada debido a que en su definición, tratamiento conceptual y aplicaciones reside la originalidad de la teoría de Gorbman convirtiéndole en el principal referente de la misma y, como consecuencia, en el más ampliamente referido en la mayoría de los tratados que abordan la misma temática. Presentado como el segundo de los principios de composición, mezcla y edición de la música cinematográfica clásica,

⁴⁷ Traducción de la autora: “Un gel, un espacio, un lenguaje, una mecedora, un pulso/ritmo, un significante de la profundidad interna y de la emoción, como también, un proveedor del énfasis en el movimiento visual y el espectáculo. Enlaza: plano con plano, acontecimiento narrativo con significado, espectador con lo narrado, espectador con la audiencia”.

⁴⁸ Debe matizarse que el concepto inglés “language” tiene una doble traducción en castellano: además de “lenguaje” también es reconocido como “lengua” en tanto sinónimo de “idioma”. En base a lo desarrollado, se ha optado por incorporar la primera, ya que, si se ha determinado que la música es un lenguaje en sí mismo, el hecho de que esta aparezca incluida en un discurso cinematográfico no ha de implicar la negación de esta naturaleza.

la inaudibilidad es entendida por la autora estadounidense como la negación de la escucha consciente de cualquiera melodía que también ha de subordinarse a otros constituyentes del discurso como el diálogo o la imagen determinando que “musical form is generally determined by or subordinated to narrative form. The duration of a music cue is determined by the duration of a visually represented action or a sequence”⁴⁹ (1987, p. 76). En base a lo redactado en el capítulo sobre las teorías narratológicas, se comparte la propuesta de la ubicación compartida de la música junto a otros referentes, pero no, como ya se ha apuntado, que tenga que manifestarse continua y casi sin justificación alguna en una posición de práctica ausencia. Diversos estudiosos han evidenciado la complejidad residente en la banda sonora donde sus integrantes deben distribuirse sus fragmentos enunciativos y, al mismo tiempo, cuando son coincidentes, su rango referencial. Es apreciable que, dados el diseño morfológico del oído y los procesos de escucha, cuando se reciben múltiples ondas sonoras, la labor de reconocimiento y descifrado de una o varias de ellas es más dificultosa; de ahí que en el séptimo arte se haya abogado por dotar de mayor importancia a la voz de los personajes o del narrador externo a la realidad diegética que a la música “acompañante”. De esta manera, se formula la necesidad de reconocer diversas situaciones en las que la columna musical tenga en su disposición la posibilidad de ser el discurso principal. Más allá de esta propuesta, se asume que, efectivamente, la duración expresiva de lo melódico queda acotada por el desarrollo del discurso. Se ha de tener presente que, independientemente de que las canciones formen parte del guión desde su propia escritura (como sucede en Almodóvar), toda obra fílmica no deja de ser, como se ha explicado, la manifestación de una historia previa resultante de la aplicación de las herramientas y normas del lenguaje cinematográfico. Al equiparar a la melodía con los demás integrantes del relato, es entendible que sea tratada de igual forma, sirviendo para el ejercicio de la producción; es decir, quedando determinada, siendo ubicada en aquellos fragmentos en los que, por sus rasgos propios, va a ser más efectiva. Muestra de este tipo de tratamiento se reconoce en muchas de las partituras instrumentales originales que presentan una duración, habitualmente, menor en su desarrollo fílmico que en el derivado del consumo del soporte sonoro en el que se incluyen y que suelen perderse en el espectro sonoro de la película

⁴⁹ (La) “forma musical está generalmente determinada por o subordinada a la forma narrativa. La duración de la pieza musical está determinada por la duración de una acción visual representada o por una secuencia”. Traducción de la autora.

gracias a la aplicación del *fade out* y que implica la pérdida gradual de su volumen evitando cualquier final brusco y notablemente más perceptible por el oído. Esto se aprecia en varias de las composiciones que Iglesias escribe para *Los abrazos rotos* y donde temas como *Títulos de crédito* pasan del minuto y 31” originales a 54” ([00:04-00:58]), *Llamadas telefónicas* del minuto 40” al minuto 26” ([15:29-16:55]) o la partitura de nombre homónimo al del largometraje que sólo se manifiesta 32” de los tres minutos grabados ([1:30:16-1:30:48]). Disminuciones, todas ellas, que responden al principio señalado por Gorbman; pero, también ocurre con obras preexistentes: continuando con la misma referencia filmica, la canción *Vitamin C* de los alemanes Can pierde dos de sus tres minutos de duración ([09:21-10:19]) o *Werewolf*, de Cat Power, sólo manifiesta, prácticamente, tres minutos de sus cuatro y 8” reales ([1:13:20-1:16:16]). Por el contrario, se descubre aquí una disyuntiva con respecto a la cita más arriba incluida y, al mismo tiempo, un punto débil en la teoría de la que forma parte. Si bien la teórica norteamericana parece dotar de absoluta verdad a cada uno de sus enunciados, en las primeras páginas de su libro niega que todo fragmento musical quede determinado por la acción o secuencia narrativa al disponer que

In scenes from dramatic films where a character sings a song (...) (p. 20) the action necessarily freezes for the duration of the song. Songs require narrative to cede to spectacle, for it seems that lyrics and action compete for attention. This is also true for songs sung nondiegetically, heard over the film’s images.⁵⁰ (1987, pp. 19-20)

La competición: en aras a no desfavorecer al discurso fílmico global, la autora considera que es mejor cederle todo el tiempo de expresión posible a la música cuando esta presenta la naturaleza combinatoria de líneas melodías instrumentales y textuales. Pero, esto niega su principio básico contradiciéndose a sí misma. La obra almodovariana concede diversos ejemplos en los que se evidencia que toda canción integrada en una producción fílmica (tanto intra como extradiegéticamente) es efectiva a nivel narrativo y musical de forma independiente a que se trate de una inclusión completa o parcial. Casos citables son el fragmento de *Pepi, Luci, Bom* en el que la primera acude al local de ensayo del grupo de la tercera siendo acompañada por una melodía externa a su campo visual que, cuando accede al mismo, cambia de naturaleza ([05:26-07:03]). Si

⁵⁰ Traducción de la autora: “En escenas propias de películas dramáticas donde un personaje interpreta una canción (...) la acción necesariamente se congela para la duración de la canción. Estas composiciones requieren a la narrativa ceder al espectáculo, porque parece que la letra y la acción compiten por la atención. Esto también es aplicable a las canciones interpretadas extradiegéticamente, escuchadas sobre las imágenes de la película”.

bien la canción se interpreta de acuerdo a su duración completa, por lo que Pepi se convierte en público sin intercambiar diálogo alguno con los músicos, la acción, en su primer momento, es la que determina su presencia; es decir, Almodóvar podría haber optado por otra fórmula como que el personaje de Carmen Maura abriera la puerta del local y la canción ya estuviera en su pleno desarrollo, pero, le concede todo el tiempo de manifestación necesario al incluir el plano del acceso al mismo. Canción y narración se conjugan en un mismo tiempo favoreciéndose mutuamente al impedir la segunda, a través de diversas técnicas y recursos, la acotación de la primera. En *La mala educación* (2004), por el contrario, el *playback* del tema popularizado por Sara Montiel *Maniquí parisien* ([52:22-53:31]) sí es reducido a la primera estrofa y al estribillo. El motivo por el que el cineasta determina que esa selección es suficiente es que, como señala en el guión del largometraje y escenifica en su realización, Ángel (el personaje interpretado por Gael García Bernal) toma referencias de esa imitación para inspirarse en la concepción de la persona que interpreta en la película de Enrique Goded. Por tanto, si ese detalle ya es concreto en su significación, no hay necesidad de incluir el corte musical completo. Casos que juegan con la ubicación de la melodía con respecto al universo ficcional y, asimismo, con la coexistencia de múltiples elementos de la banda de sonido se identifican en *Kika* y *Carne trémula*. La película de 1993 (primera enunciada) tiene a gran parte de sus minutos iniciales ([02:33-05:12]) musicalizados por el tema flamenco *Se nos rompió el amor*. Este, determinado por los *fade out* y *fade in*⁵¹ propios del montaje sonoro cinematográfico, modula su posición comunicativa en función de los diálogos de dos de los personajes protagonistas (Ramón y Nicholas) algo que no implica, por otro lado, ni su desaparición del espectro sonoro, ni una limitación de su duración encontrando en esa secuencia a uno de los mejores fragmentos para presentarse. En el caso del título de 1997 se aprecia un uso bastante similar para con la canción *El rosario de mi madre* de mismo género popular. Igualmente ubicada en los primeros minutos del discurso ([09:36-11:13]), acompaña a la presentación de los protagonistas masculinos (David y Sancho en su coche de policía y Víctor en la pizzería en la que trabaja) dejando margen expresivo suficiente a la conversación que tiene lugar

⁵¹ Opuesto al concepto que le precede, el *fade in* se manifiesta, igualmente, en términos de volumen al introducirse progresivamente en la realidad ficcional; esto es, procedente de una fuente que se presupone alejada en la mente del espectador, cobra presencia a medida que se desarrolla hasta ubicarse en el mismo plano expresivo que el resto de elementos sonoros.

entre los dos primeros. En el apartado del análisis se comentan todas estas ejemplificaciones, aunque es preciso señalar en este que, *grosso modo*, las aplicaciones almodovarianas de la mayoría de estas canciones cumplen con la premisa señalada por Gorbman: ante la presencia de dos unidades sonoras concretas, la música queda relegada a un segundo plano favoreciendo el reconocimiento y entendimiento de la otra, en este caso, el diálogo; reubicación en una pirámide de poder comunicativa en la que, como se ha puntualizado, se produce una oscilación de los puestos ocupados al regresar la melódica a la base principal cuando el texto desaparece. Doble determinismo existencial, por tanto, revelado a un nivel referencial y temporal.

El único matiz que se percibe en la disyuntiva reconocida entre las dos propuestas de la teórica norteamericana pertenece a la conceptualización. De esta manera, se entiende que el término “music cues” lo aplica a las composiciones originales e instrumentales, mientras que el de “songs” designa a las partituras en las que se integra el texto, tal y como se emplea en este trabajo. Esta diferenciación justifica, al mismo tiempo, esa necesidad de inaudibilidad señalada por la autora y, por ende, las características de expresión temporal reconocidas para cada una de ellas. Con esto, lo que se establece es que, sin negar a esa misma capacidad residente en las melodías instrumentales, la autora de *Unheard melodies. Narrative film music* parece reconocer un mayor porcentaje funcional de esa habilidad en las que poseen letra. De ahí que a estas les conceda la capacidad de determinar la secuencia narrativa del discurso, su tiempo, frente a las otras que, manteniendo su perceptibilidad, no deben restar carga expresiva ni comunicativa al resto de elementos constituyentes, necesidad que las acota en su manifestación y en su posición en el espacio audible. Esto merece también una matización y es que, si se entiende la confrontación en estos términos al considerarse que son los únicos posibles justificantes, el concepto “cues” engloba a cualquier composición musical, de acuerdo a la definición que Karlin y Rayburn Wright proponen para el ámbito melódico extensible a la escritura propia del séptimo arte: “Each individual piece of music (...). The term is also used in film scoring to mean an event within a film”⁵² (2002, p. 498). Lo que sí se comparte con el pensamiento gorbmaniano (si es posible derivar un adjetivo del apellido de esta teórica) es el reconocimiento de la relevancia constitutiva e

⁵² “Cada pieza de música individual (...). El término es también empleado en la notación de una película para significar a un evento dentro de la misma”. Traducción de la autora.

informativa residente en la canción, punto focal de esta Tesis Doctoral entendiendo, según se ha expresado y se justifica y concluye en los puntos siguientes, que sin su presencia, concretamente en la filmografía de Almodóvar, los discursos pecarían de ausencias significativas, expresivas y comunicativas notables, además de evidencias autorales. De igual forma, se coincide en la defensa de la inclusión total o parcial de las canciones, siempre y cuando esta sea lo suficientemente significativa dada esa repercusión de contenido susceptible de conducir o modificar el sentido del discurso. Precisamente, es en este rasgo donde se identifica otro de los motivos potenciales que explican la contradicción de Gorbman: las partituras instrumentales, si bien acompañan (como el propio verbo señala, se trata de una copresencia en la que no quedan establecidas ubicaciones o parámetros de dominio y sumisión) al resto de elementos del discurso filmico, solamente pueden alterarlo en su unicidad a través de su propio lenguaje que, como ya se ha argumentado, es asumible por el espectador, pero, desde una consciencia delimitada por el conocimiento y manejo del mismo. La canción es más activa en este rango al poseer la categoría de la textualidad y, al igual que los diálogos son descodificados cuando son recibidos, las letras de estas composiciones son significadas de igual manera. Por ello es necesario que, si ese mensaje no es expresado en su extensión real, al menos, sí debe serlo en una proporción que sea comprensible. Esto establece diferencias con la teórica norteamericana, ya que parece comprender a la canción como una porción referencial indivisible que, en consecuencia, ha de incluirse sin corte alguno en la producción cinematográfica. Lo que sí se echa en falta en su reflexión es que no alude en ningún momento a los efectos o repercusiones que la carga textual de las canciones tiene para el contenido del relato, influencia que justifica, en gran medida, la realización de este trabajo.

Volviendo la mirada a páginas precedentes, se ha anotado que la inaudibilidad es uno de los principios compositivos señalados por Gorbman compartiendo escenario explicativo con los que someramente se desvelan a continuación. El primero de ellos, la invisibilidad, le permite establecer la distinción entre la música perteneciente a la diégesis y la que no lo es. El tercero (dado que el segundo es el ya analizado) alude a la significación entendiendo que, en base a que la música ya transmite por sí misma una emoción determinada, esta se expande al discurso al que pertenece. Los puntos cuarto y quinto remiten a características ya reveladas: las puntualizaciones narrativas, que se expresan a un nivel referencial (demarcando los puntos de vista, estableciendo

los escenarios y personajes y suministrando las demarcaciones formales) y connotativo (la música ilustra e interpreta lo narrado) y la continuidad latente en la partitura y existente en los planos formal y rítmico. El sexto es, sin duda, otra de las aportaciones relevantes de esta autora a la teoría de la música cinematográfica al establecer la unidad de la escritura melódica. Esta no sólo se encuentra en la repetición y variación de células musicales y rítmicas así como en la selección del color instrumental también en el hecho de que las composiciones que inauguran y clausuran el relato presenten coincidencias. De este modo, la reiteración de esas partículas ejerce asimismo una función estructural al acotar la dimensión significativa de la narración. El último punto de la creación de música para el mensaje fílmico aboga por la violación de uno de ellos considerando que ese incumplimiento favorece la ejecución de los restantes.

En definitiva, de los múltiples planteamientos extraídos del trabajo gorbmaniano, los que, fundamentalmente, se aplican al análisis propuesto son los relativos a la integración de la canción en el discurso cinematográfico y los intrínsecos a los principios de composición, dado que, como se puede apreciar, todos ellos son imprescindibles en el examen de la partitura en un ámbito puramente musivisual. Sin embargo, y dada la naturaleza de la muestra seleccionada, no todos van a abordarse con el mismo detalle: algunos son considerados como más propios de la banda sonora instrumental, generalidades que no encuentran su lugar en esta Tesis Doctoral⁵³. Finalmente, se desea matizar que, a pesar de lo confuso del título, especialmente para lo derivado de la inaudibilidad, Gorbman no critica a la música de cine, sino que defiende que ha de ser entendida como parte de un todo y, en consecuencia, como una identidad determinada. Así, la posición que ocupa la teórica en la disyuntiva señalada en las primeras páginas es la central: ni la música ha de ser relegada a la no identificación, ni ha de llevarse a un estatus expresivo máximo. Debe ubicarse en un plano medio, en el que logra manifestarse por sí misma significándose de acuerdo a los otros cohabitantes del discurso.

⁵³ El caso más evidente es el relativo a la unidad. Esta es perceptible y analizable cuando se toman como referencias de estudio todas las partituras de la banda sonora, en concreto, las originales compuestas específicamente para la producción fílmica; ya que, es en ellas donde se reconocen los motivos repetidos y las diversas modulaciones aplicadas. Sin embargo, esto no ha de ser entendido en términos excluyentes porque es posible que se incluyan canciones o temas preexistentes, adaptados a las características melódicas y/o instrumentales de la banda sonora y donde, consecuentemente, también se reconocen esas partículas.

2.2.2. La mirada chionista: el recurso sonoro y su diversidad manifestante.

Michel Chion no es considerado uno de los teóricos más prestigiosos de la teoría del sonido cinematográfico únicamente a nivel europeo; sus múltiples tratados, artículos y conferencias le han propiciado una internacionalización que explica las innumerables alusiones que autores de diversa procedencia incluyen en sus textos. Aunque el autor francés, aún en activo, ha abordado al sonido desde múltiples perspectivas, sus postulados más destacados para con este estudio se han descubierto en sus libros de 1993 y 1997: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* y *La música en el cine*, respectivamente.

El valor añadido es recíproco: si el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que esta imagen muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como éste resonaría en la oscuridad. Sin embargo, a través de esa doble ida-y-vuelta, la pantalla sigue siendo el principal soporte de esta percepción. (1993, p. 31)

Con este enunciado, Chion establece uno de los cimientos de su concepción teórica global y en el que se reconoce el *feedback* influyente entre imagen y banda de sonido ya patentado en estas páginas. Reconociendo al germen de la temporalidad en la segunda, enuncia que esta puede animar a la imagen, linealizar a los planos (dotándoles de la impresión de secuencialidad también residente en el montaje) y vectorizar a esa continuidad visual (señalando que hay una posterioridad, algo que va a producirse en segundos)⁵⁴. Pero también identifica a los factores que la determinan: el mantenimiento (ausencia de modificaciones o alteraciones perceptibles), la posibilidad de conocer o descubrir su progresión (la imprevisibilidad de una clausura musical es más efectiva que la espera de una cadencia⁵⁵ sugerida por la propia línea melódica, mientras que, como ejemplifica el autor, la reiteración de una célula rítmica, originando un efecto de bucle, puede ocasionar en el espectador situaciones de tensión) y su definición (entendiendo que las

⁵⁴ Zofia Lissa establece clases o categorías de música filmica en base a diversos parámetros, muchos de ellos parejos a los reconocidos por Chion. Así, la musicóloga polaca identifica a la señalizadora del movimiento visual (donde percibe a la sincronía), a la estilizadora de los ruidos (asemejándolos e integrándolos, incluso, en el recurso plenamente musical), la manifestante del espacio filmico, la encargada de articular el tiempo representado, la que actúa como símbolo (Lissa reconoce la aparición de nuevas significaciones cuando una unidad expresiva es incluida en un contexto escénico diferente al propio u original), la reveladora de la psicología de los personajes, la que ejerce como base de la identificación espectador-universo filmico, la que se convierte en comentario del realizador y, finalmente, la anticipadora. (*cfr.* Antoni Gryzik, 1984, pp. 91-99)

⁵⁵ “Fórmula melódica o armónica que establece el final de una frase musical, de una sección o de una composición (...). Una cadencia puede ser *evitada* cuando se prepara para terminar, pero continúa”. (Grout y Palisca, 2003, p. 1037)

frecuencias agudas son más efectivas en términos de disposición ante el mensaje audiovisual). Junto a estos, enuncia a un cuarto factor que, dada su relevancia, merece un comentario más exhaustivo. Previamente, se ha remarcado que la música, como manifestación concreta del corpus sonoro, ejerce una influencia sobre el tiempo narrativo; es más, el propio Chion determina que en lo visual reside lo espacial, mientras que en lo sonoro lo hace lo temporal (*cfr.* 1993, p. 22); pero, apenas se ha especificado la manera o el nivel en el que esto sucede, como tampoco lo han determinado los autores ya referidos. Así, el protagonista de este apartado aclara que no se trata del *tempo* musical, sino de la regularidad o su contraria con la que la banda de sonido se presenta, esto es, cuántas veces se incluye un fragmento o pieza musical, si se reduce el comentario al ámbito melódico. Se deriva de este postulado la posibilidad de reconocer una gran línea expresiva de marcas musicales que, igualmente, originan puntos de sincronización con el recurso visual afectando, como señala este teórico, a esa temporalización. En base a esto, un fenómeno de sincronía se reconoce cuando un personaje queda asociado a una melodía. Variante del recurso leitmotívico wagneriano⁵⁶ (ya que este presenta una carga inspiradora o referencial y no es necesario que uno de los elementos asociados aparezca en pantalla al entenderse como presente siempre que se desarrolla la célula musical establecida), su reiteración a lo largo del desarrollo narrativo teje una secuencia manifestante, una temporalización, en términos de Chion, a partir de la que se descubren diversos parámetros discursivos relevantes. Lo que se quiere decir con esto es que esa coincidencia en un mismo tiempo del sonido (la canción) y la imagen (donde aparece el personaje asociado) puede repetirse marcando pautas interpretativas, como ocurre en *¡Átame!* Con el tema *Resistire* de El Dúo Dinámico asociado a Ricky. Este, escuchado por primera vez en el [26:47] y reapareciendo al final del relato ([1:33:05]), marca dos puntos determinantes para la

⁵⁶ La escritura leitmotívica, ampliamente desarrollada en la composición cinematográfica, es heredera del drama musical del alemán Richard Wagner y en el que “la sucesión de las escenas y el texto constituyen el fundamento de una música continua con la ‘melodía infinita’, el canto-hablado, la técnica del leitmotiv, una orquesta colorida y una armonía expresiva y altamente romántica” (Michels, 1996, p. 133). De este modo, en el ámbito del séptimo arte, se trata de asociar un esquema musical o, incluso, sonoro a un determinado personaje, acción, espacio, etc. Poseedor del carácter evocador, manifiesta a la unidad sin la necesidad de que esta aparezca en pantalla (como se ha indicado en el cuerpo del texto) evolucionando en paralelo a la narración; es decir, para el caso del personaje, el cambio de modo o de instrumento intérprete implica, necesariamente, un cambio manifiesto en el mismo (por ejemplo, si este sufre algún tipo de daño o se convierte en una persona malvada, la partitura, que debería ser en modo mayor inicialmente para poder denotar ese giro, modulará a menor). En resumen, sustituye y enuncia al recurso asociado manifestando sus modificaciones a través de su propio lenguaje.

evolución del personaje, especialmente, con respecto a la relación que entabla con Marina. Momentos significativos, por tanto, que se vislumbran cuando se analiza el largometraje y que, asimismo, participan del tejido de la línea de marcas musicales más arriba anunciado. Lo que se deriva de esta disertación, es que lo que el autor francés plantea con la alusión a la integración audiovisual y la temporalización derivada de la misma es que esto es lo natural, ya que, frente a la asincronía, el espectador se percata de que hay algo que no cumple con su rol en ese período manifestante en el que, se ha de recordar, lo sonoro es tiempo y lo visual, espacio⁵⁷. Esta apreciación remite al primer apartado de este segundo capítulo donde, citando a este mismo teórico, se reconoce que, ante una producción cinematográfica, el receptor asume como natural la emisión de dos mensajes de distinta naturaleza, consecuentemente, emanados por fuentes propias, que sin embargo, al haberse conjugado en el marco filmico, son entendidos en términos de unicidad. Por ello, cuando estos hacen gala de su independencia significativa, la estructura de la sincronía se tambalea afectando, de acuerdo a lo propuesto por Chion, a su temporalización; porque “el sonido sobreimpresionado en la imagen es susceptible de puntuar y destacar en ésta un trayecto visual particular” (1993, p. 22); recorrido que, para su realización, necesita de tiempo discursivo.

El autor francés no duda en hacer hincapié en este tema al recuperarlo páginas después y en las que reincide en el reconocimiento de la capacidad de ritmar y temporalizar en la banda de sonido

La función más extendida del sonido en el cine es la que consiste en unificar el flujo de las imágenes, en enlazarlas: por una parte, en el nivel del tiempo, desbordando los cortes visuales (efecto de encabalgamiento y *overlapping*). Por otra parte, en el nivel del espacio haciendo oír ambientes globales, cantos de pájaros o ruidos de tráfico, un marco general en el que parece contenerse la imagen, un algo oído que baña lo visto, como un fluido homogeneizador. En tercer lugar, finalmente, por la presencia eventual de una (p. 52) música orquestal que, al escapar a la noción de tiempo y espacio reales, desliza las imágenes en un mismo flujo. (1993, pp. 51-52)

⁵⁷ El también teórico francés Antoni Gryzik aborda esta “separación” expresiva en su trabajo, si bien, determinando que “même si tel ou tel son ne correspond pas au contenu de l’image qui l’accompagne ou, à la suite du mixage, les sons mis ensemble représentent par leur part respective les espaces et les temps différents, chacun reste identifiable dans le cadre de sa réalité matérielle” (1984, p. 55) (“Incluso si un sonido u otro no se corresponde con el contenido de la imagen que le acompaña o, a consecuencia de la mezcla, los sonidos presentados conjuntamente representan por sus partes respectivas unos espacios y unos tiempos diferentes, cada uno se mantiene identificable en el marco de su realidad material”. Traducción de la autora).

Como ha sucedido en ocasiones previas, en este fragmento se advierte una teorización digna de una profundización y en la que se enmarca el principal justificante del reconocimiento otorgado a su obra: la catalogación de la música en función de su relación con el espacio fílmico y de la ubicación de su origen emisor. Continuamente, se ha referido a la idea del marco, del espacio acotado que constituye el universo ficcional y que es al que se enfrenta el espectador de la obra cinematográfica. Una extensión que, *a priori*, no es percibida en la dualidad existencial explicada por Chatman

En las películas el espacio explícito de la historia es el fragmento del mundo que se muestra en la pantalla en ese momento. El espacio implícito de la historia es todo lo que para nosotros queda fuera de la pantalla pero que es visible para los personajes, o está al alcance de sus oídos, o es algo a lo que la acción se refiere. Una diferencia fundamental entre ver una serie de objetos en la vida real y en el cine es el corte arbitrario que realiza el fotograma. (1990, p. 103)

El propio teórico norteamericano alude en su cita a una de las variables que el autor de *La audiovisión* selecciona para la implantación de su categorización musical: los sonidos ficcionales negados al espectador en un sentido relativo al no mostrarse la fuente de la que emanan. Es en ese trayecto del espectro narrativo que la onda ha de recorrer desde su punto de origen y hasta llegar al oído, en este caso, del personaje donde el francés Antoni Gryzik reconoce al espacio

Toute l'attention s'y trouve ainsi attirée par le *son*, considéré comme émanation d'une *source* et c'est par rapport à elle que l'on en définit la forme ou l'objet en termes qui ne rendent guère compte des trajets spatiaux, des 'contours' pour ainsi dire, dont les ondes, les rayonnements sonores s'imprègnent en pénétrant l'étendue des volumes avant d'arriver à notre oreille. Bref, on a tendance à oublier que le son qui s'infiltré dans notre appareil auditif est porteur de deux messages équivalents : celui de la source et celui de l'espace qui le véhicule en le répercutant.⁵⁸ (1984, p. 34)

Su planteamiento es relevante al explicar, intrínsecamente, muchas de las aplicaciones sonoras características del séptimo arte como los ya aludidos *fade out* y *fade in* que no dejan de manifestar las relaciones espaciales entre el personaje y la fuente emisora del sonido (cuando esta pertenece al espacio diegético) como, por ejemplo, cuando el volumen se incrementa de acuerdo a la mayor

⁵⁸ Traducción de la autora: "Toda la atención se encuentra, así, atraída por el *sonido*, considerado como emanación de una *fuentes* y es con respecto a ella que se define la forma o el objeto en términos que no rinden ninguna cuenta de los trayectos espaciales, los 'contornos' por así decirlo, en los que las ondas, las radiaciones sonoras se impregnan penetrando en la extensión de los volúmenes antes de llegar a nuestra oreja. En resumido, existe una tendencia a olvidar que el sonido que se infiltra en nuestro aparato auditivo es portador de dos mensajes equivalentes: el relativo a la fuente/origen y el del espacio que le vehicula repercutiéndolo".

aproximación del individuo e, inversamente, cuando se distancia. Una violación de esta asociación consecutiva que, del mismo modo, naturaliza al elemento sonoro en la pieza audiovisual se reconoce en *Entre tinieblas* (1983): Yolanda, recorriendo los pasillos del monasterio, se acerca a la habitación de la Madre Superiora donde suena *Encadenados*, interpretada por el chileno Lucho Gatica ([31:44]). La experiencia real de este desplazamiento implica que la definición del sonido sea más claro y su volumen más elevado (incluso más notablemente marcado para este caso en el que una puerta separa a los dos escenarios en los que se encuentran sendas mujeres) cuando se accede al espacio en el que se está produciendo la escucha; por el contrario, la cinta almodovariana mantiene inalteradas estas características ocasionando que la canción se exprese fluidamente homogeneizando la disyuntiva espacial del fragmento. Algo similar se aprecia en *Kika*: si líneas más arriba se ha aludido a la inclusión completa de *Se nos rompió el amor*, se debe señalar cómo la imagen se confronta al espectro sonoro-musical al variar Ramón el volumen del reproductor de su automóvil, pero, permaneciendo intacto el de la composición. Se produce, en consecuencia, una disociación, fenómeno repetido, aunque con rasgos propios, en *La mala educación* para el caso de la canción *Cuore matto*: igualmente desarrollada en un coche la secuencia en la que se integra, Almodóvar juega con la percepción del espectador, un trucaje expresivo e interpretativo en el que se profundiza en el capítulo dedicado a los análisis y la interpretación de sus resultados. Más acorde al planteamiento de Gryzik se presenta el fragmento musicalizado por *Robot œuf* en *Los abrazos rotos*: la pieza electrónica de Uffie responde a diferencias de volumen y de definición en base a la ubicación de los individuos diegéticos con respecto al punto de emanación musical y que es la mesa de mezclas manipulada por Diego. Cercano a este y erigiéndose como uno de los fragmentos más clarificadores, la interpretación en directo de *Cucurrucú paloma* a cargo de Caetano Veloso e incluida en el desarrollo narrativo de *Hable con ella*: la cámara registra la actuación en su práctica totalidad presentando la columna sonora el volumen propio de este tipo de situaciones y correspondiendo al que percibiría el auditorio congregado. Sin embargo, en el último minuto se percata de la marcha de Marco (el personaje encarnado por Darío Grandinetti) y le sigue, produciéndose una disminución de la capacidad auditiva de la voz del cantante brasileño y de las cuerdas que le acompañan. La música se escucha alejada, como un eco que se pierde cuanto mayor es la distancia del personaje hacia

ella. Así, el espectador es equiparado al personaje, recibiendo la onda sonora como él, escuchando de su misma manera. Este realismo, esta búsqueda de naturalizar la experiencia sonora en el cine y que conlleva la designación del recurso musical según la relación espacio-diegética con su procedencia emisora es donde reside, de acuerdo a lo anticipado, la principal relevancia de la teorización chionista. Sin embargo, y frente a la mayoría de los estudiosos de la partitura de cine quienes identifican en el autor francés al padre de este catálogo, en la obra de Gryzik ya se distingue entre sonidos pertenecientes al campo ficcional y sus contrarios, lo que implica que en esta Tesis Doctoral se considere a ese trabajo como su fundador siendo Chion el encargado de su interpretación, ampliación y ejemplificación con recursos fílmicos. De esta forma, en *Études cinématographiques. Le rôle du son dans le récit cinématographique* se diferencia a los sonidos figurativos u objetos sonoros (este último, término concebido por Pierre Schaeffer⁵⁹) de los sonidos *hors-champ* fuera de campo diferenciándose, principalmente, por el reconocimiento de su origen: mientras que los primeros son audibles tanto por los personajes (que pueden actuar “activados” por esa emisión sonora) como por el espectador y, por tanto, la fuente se ubica en la realidad diegética; los segundos niegan tal pertenencia encontrándose su origen fuera de toda representación⁶⁰. Se aprecia en esta dualidad existencial una acotación definidora amplia sustentada en el principio de la justificación diegético-narrativa que no tiene en cuenta variables como el reconocimiento o visualización del foco sonoro; por el contrario, si se toma como referencia la conceptualización del fuera de campo ofrecida por Aumont *et al.* Se dota de validez a la propuesta de Gryzik (1984), ya que

⁵⁹ El compositor francés en su *Tratado de los objetos musicales* señala la problemática objeto percibido-percepción que se tiene de él para el caso de los recursos sonoros, ya que, frente a otros físicos o táctiles, en él reside la intangibilidad. Por ello, indica que el tiempo de la percepción de un sonido es diferente al de su constitución; esto es, se recibe al sonido ya formado, emitido como una suma de elementos auditivos, en definitiva, como una unidad despreciándose a un nivel acústico su proceso formativo. Igualmente, postula que “*el objeto sonoro se sitúa en el encuentro de una acción acústica y de una intención de escucha*” ejemplificándolo con el arpegio: “Una escucha musical análoga a la escucha lingüística, reconocerá en él una estructura de alturas, descomponible en *varios objetos musicales* que coinciden con las notas. La escucha natural reconocerá la unidad del gesto instrumental y, con el mismo criterio, una escucha musical energética, discernirá *un solo objeto sonoro*”. (1988, p. 166)

⁶⁰ Según Gryzik, la presencia de este tipo de sonidos “constitue un prolongement direct des pratiques de la mise-en-scène du son dans le muet et, par biais, l’extension de la poétique de l’opéra” (1984, p. 110) (“Constituye una prolongación directa de las prácticas de la puesta en escena del sonido en el período mudo y, por medio, la extensión de la poética de la ópera”. Traducción de la autora).

Está esencialmente ligado al campo, puesto que tan sólo existe en función de éste; se podría definir como el conjunto de elementos (personajes, decorados, etcétera) que, aun no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio. (1990, p. 24)

Así, la propuesta de Chion amplía el número de categorías sonoras complejizando y aumentando las barreras separativas enunciadas por el anterior autor. Para él, el sonido fuera de campo emerge de un lugar que, temporal o definitivamente, es invisible; el calificado como *in* encuentra a su fuente en el cuadro siendo registrada, por tanto, como configuradora de la realidad ficcional; mientras que añade un tercer caso que denomina *off* y que recoge bajo su acepción a todos aquellos sonidos “cuya fuente supuesta es, no sólo ausente de la imagen, sino también no diegética, es decir, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada” (1993, p. 76). Este último, ya presentado con anterioridad, es el que remite con mayor fidelidad a las primeras proyecciones cinematográficas, dado que la semejanza con las actuales es que el sonido queda registrado en el mismo material y no es producido *in situ* durante el desarrollo narrativo. Se trata, de manera simplificada y acotando el comentario al espectro melódico, de aquellas partituras que se componen, habitualmente, para una pieza específica y que musicalizan diversos fragmentos ejerciendo, en la mayoría de los casos, funciones de ambientación y estructurales. Precisamente, el autor francés identifica, asimismo, diferentes tipos de sonidos que, dada su distinción en múltiples de las canciones del corpus de examen, merecen ser presentados. El primero de ellos, el ambiente, es entendido por el compositor y teórico galo como aquel que envuelve una escena, que, dicho de otro modo, la matiza y acota sin necesidad de evidenciar la fuente de la que procede; el interno revela a un nivel fisiológico, mental o doblemente a un personaje; mientras que, finalmente, el tercero, calificado “en las ondas”, es el retransmitido por radios, teléfonos y otros sistemas eléctricos. La especificidad musical de este tercer tipo es subrayada, ya que, como explica el autor “atravesará más o menos las zonas *in/off/fuera de campo*, y se situará aproximadamente, para el espectador, como música de pantalla o música de foso”⁶¹

⁶¹ En este sentido, se considera adecuado determinar que, a pesar de que la teoría chionista es la predominante y la que presenta un mayor nivel de influencia en la mayoría de los trabajos sobre sonido y música publicados posteriormente, se reconocen otras conceptualizaciones que, a la par que enriquecen la terminología de esta área de estudio, la complejizan en tanto que, apriorísticamente, quedan sujetas a textos específicos produciendo que, cuando se efectúa un ejercicio comparativo, se determine un sistema enunciativo dominante o, por el contrario,

según, en efecto, el peso particular otorgado por la realización” (1993, p. 79). En base a los ejemplos almodovarianos que pueblan esta investigación, uno de los que mejor refleja esta variante del sonido *on the air* se identifica en *Tacones lejanos*: en la interpretación de *Piensa en mí* por Becky del Páramo, la ubicación de la fuente emisora no deja lugar a dudas: además de que el espectador sabe que es cantante, ella misma se encarga de anticipar que la canción está dedicada a su hija Rebeca. La cámara ejerce un salto espacial reubicándose en la cárcel donde se encuentra y modificando la categoría del recurso musical a fuera de campo; cambio que, sin embargo, no encuentra a su igual en las características sonoras al mantenerse la melodía en el mismo volumen (a pesar, incluso, de que se produzca una enumeración vocal por parte de una de las funcionarias de la prisión). Manteniendo ese diálogo espacial, no se le comunica al espectador que, al contrario de lo supuesto, Rebeca está escuchando el concierto; información transmitida por el personaje cuando se tapa los oídos y, posteriormente, se desplaza por la celda colectiva para localizar a la fuente emisora. La canción ha recuperado, por ende, su categoría de *in* al evidenciarse su origen: la radio que poseen unas compañeras; pero, al mismo tiempo, evidencia el cumplimiento con la categorización de Chion, ya que es emitida eléctricamente. Ahora bien, sentando las bases del análisis posterior, debe señalarse que sólo cuando el personaje de Victoria Abril se aproxima a la radio, los matices sonoros son modificados: la calidad es inferior a la par que más granulosa, aspecto derivado de su emisión por una fuente secundaria y el volumen, igualmente, es menor. Esto es bastante llamativo, puesto que, partiendo de los postulados previos, cuando el individuo se aproxima al foco sonoro, este es más audible, se enuncia en un rango expresivo superior. El motivo que justifica esta variación es doble: al reducirlo, se le equipara con el resto de sonidos producidos en el espacio filmado, naturalizándolo y, del mismo modo, ese equilibrio favorece el desarrollo de la conversación entre los personajes que, de acuerdo a la teoría gorbmaniana, se posiciona en el primer nivel de manifestación sonora. Esta selección del título de 1991 no sólo presenta a uno de los principios característicos de la aplicación y realización melódica en la obra

se recurra a una multiplicidad que, por lo habitual, acaba dificultando su comprensión e interpretación. De esta manera, y paralelamente, junto al sintagma “música de pantalla” se posicionan los términos “intradiegética” (Vivien Villani, 2008, p. 227), “viva” (Manuel Valls y Joan Padrol), “objetiva” (Beltrán Moner) o, simplemente, “diegética” (*cf.* Gértrudix, 2003b, p. 170); por su parte, a colación del de “música de fondo” se presentan los de “extradiegética” (Villani, *ibídem*), “incidental” (Conrado Xalabarder, 2006, p. 45), “decorativa”, “integrada”, “transicional” (Valls y Padrol) o “subjética” (Moner) (*cf.* Gértrudix, *ibídem*).

almodovariana, igualmente, uno de los aspectos que, generalmente, es obviado cuando se aborda estrictamente la teoría músico-fílmica: si bien la mayoría de autores refieren a las categorías sonoras chionistas, revisando y modificando algunos de los términos calificativos, prácticamente ninguno ha hecho alusión al hecho de que es el sonido *on the air* el que, en la contemporaneidad, hace un mayor acto de presencia con diálogos reiterados en los que la alternancia fuera de campo-*in* es la más habitual siendo prácticamente imposible identificar un fragmento en el que la partitura recorra las tres franjas establecidas por el autor francés. Y es aquí donde reside el matiz que ha protagonizado esta incapacidad: Chion identifica esos tres campos de acuerdo a los recursos sonoros en su amplitud y no determinados por el rango musical. Por esto, cuando interpreta al sonido “en las ondas” desde esta otra perspectiva, alude a los dos tipos previamente citados: la columna melódica de foso y la de pantalla. La primera de ellas, que toma su denominación del lugar en el que se posiciona la orquesta en la ópera quedando oculta a los ojos de la mayoría del auditorio, es la manifestación musical del sonido *off* al presentarse junto a la imagen “fuera del lugar y del tiempo de la acción” (1993, p. 82). La segunda, por su parte, “emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción, aunque esta fuente sea una radio o un instrumentista fuera de campo” (*ibídem*).

Retomando la consideración que ha iniciado esta selección teórica y referencial y continuando la propuesta establecida con Gorbman, se determina que, aún apreciando en las conceptualizaciones y postulados de Michel Chion presentados en *La audiovisión* (1993) y *La música en el cine* (1997) una multiplicidad aplicativa y analítica, su propuesta se erige como fundamental en cuanto al establecimiento y definición de los diversos tipos de sonidos y recursos musicales, así como para la identificación de las naturalezas y funciones de las diferentes canciones almodovarianas examinadas.

2.2.3. La conceptualización musivisual de Alejandro Román.

La última referencia teórica clave e individualizada para este trabajo de investigación se reconoce en el texto firmado por Alejandro Román debido a la conceptualización que efectúa del discurso audiovisual desde una perspectiva musicológica y en la que residen principios puros del comentario cinematográfico, compartiendo, por ende, la misma aproximación propuesta en este documento. En este sentido, se recuerda que, como se ha indicado en las primeras páginas, el

ámbito nacional aún no presenta una herencia evidente sobre estudios de música filmica; por ello, el texto de este autor destaca en su reducida biblioteca también porque, frente a la dominancia del examen historicista, ofrece una reflexión descriptiva y aplicativa que favorece la desmembración exhaustiva y detallista de las piezas melódicas cinematográficas.

Al igual que en párrafos anteriores se han evidenciado postulados débiles y carencias referenciales, una de las complejidades que se descubren cuando se aborda la partitura para el séptimo arte es, precisamente, su denominación: múltiples referentes compuestos la designan (música para cine, música filmica, música cinematográfica), pero, ninguno de ellos remite a la realidad discursiva en la que se inscribe. De esta manera, esos sintagmas enuncian a una melodía que es compuesta para un ámbito artístico determinado, pero, ¿por qué este parece negado? Se presenta la necesidad de efectuar un proceso terminológico en el que el concepto resultante aluda a su doble identidad y que es lo que este autor plantea en su libro

El ‘lenguaje musivisual’ es un lenguaje específico de la música situado en el cine y desde el cine, entendido no sólo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento. (2008, p. 84)

Haciendo hincapié en su condición lingüística, este enunciado se erige como uno de los más clarividentes al evidenciar que, como se viene defendiendo, es primordial valorar a las partituras filmicas atendiendo al *feedback* influyente que experimentan con respecto al discurso en el que se desarrollan. Otro de los aspectos que este teórico aborda correlativamente a la definición de la musivisualidad es la catalogación de las composiciones en función de su relación con la diégesis. Esta distinción es primordial para este trabajo, ya que, como se ha explicado en base a la teoría chionista, se reconoce una tipología de sonidos de acuerdo a la ubicación y el reconocimiento de la fuente emisora; por su parte, en este caso se plantea tomando como parámetro a la participación de la música en la historia reconociéndose una función en ella. De esta forma, el musicólogo español señala que

Si la música es una ‘actriz’ más, que cumple su papel ‘dentro’ del film, integrada en la propia narración, formando parte justificable e inexcusable del argumento, se habla de música diegética, aquella cuya fuente está en el espacio de la imagen y en el tiempo de la acción, sea o no visible dicha fuente. (2008, p. 85)

Como se aprecia en la cita, su término acoge a las categorías de sonido fuera de campo e *in* así como a la de música de pantalla establecidas por Chion (1993) recuperando el reduccionismo conceptual de Gryzik (1984). Se espera, por tanto, que haya un segundo referente que denomine a esas otras partituras que no tienen a su origen en la realidad ficcional y que, de acuerdo a esta terminología, es la música extradiegética. Román reconoce en ella la naturaleza comentarista y la habilidad de completar las “características que faltan o no aparecen en la imagen-sonido” (2008, p. 85)), identificándola como ajena al espacio-tiempo narrativo, con las creaciones concebidas específicamente para una producción y remarcando que “su carácter no es realista, sino abstracto y consta de múltiples funciones artísticas (descriptivas, psicológicas) y técnicas” (*ibídem*). Rasgos, todos ellos, que permiten equipararla al sonido *off* y a la música de foso chionistas. Queda patente, así, que esta teorización alaba la condición funcional de la música cinematográfica eliminando cualquier distribución de poder o significancia al establecer que, tanto perteneciente como ajena a la diégesis, su participación para con el desarrollo discursivo siempre es activa. Lo que sí se reconoce en sus postulados es que esta acción presenta diversas identidades en base a la ubicación del foco musical, distinción que otros autores no establecen y que, por el contrario, determinan como asignable a cualquier partitura. Román, con sus definiciones, ya identifica los roles que las partituras ejercen según su estatus diegético: mientras que las externas se manifiestan en paralelo a la realidad discursiva, guiando la interpretación del espectador e, incluso, determinando la significación del elemento audiovisual ficcional; las internas forman parte del enunciado, son integrantes del escenario donde se desarrollan las acciones y su identidad queda determinada por el mismo. Se trata de una visión muy generalizada y que, en ningún caso, reduce la labor orientativa y la capacidad denotativa de cualquier partitura fílmica. Propuesta que, de igual forma, es repetida por otros estudiosos que asumen esa dualidad enunciativa como aglutinadora de las diferentes categorías ya presentadas y que, como repercusión directa, aporta sencillez a la terminología de planteamientos con una complejidad constitutiva innata. Así, su documento, bajo el prisma de la interpretación personal, resume las defensas reconocidas en los de Gorbman (1987) y Chion (1993 y 1997) favoreciendo un acercamiento a la rama músico-fílmica. Trabajo acotador que, como se expresa más abajo, se toma como referencia por su concepto de lo musivisual al considerarse que expresa y define de forma oportuna al tratamiento y aplicación que de la melodía cinematográfica se hace en esta investigación.

2.3. Voces, interpretaciones, musicalización: las canciones populares en el discurso fílmico.

Una de las conclusiones que se alcanza cuando se revisan los trabajos sobre la composición del séptimo arte es que, a pesar de establecer las principales diferencias entre las partituras instrumentales y las que incluyen una línea melódica vocal así como abordar la inclusión de canciones preexistentes, son escasas las referencias al proceso histórico que refleja la llegada de las composiciones populares a este ámbito artístico, su asentamiento y actual dominancia en términos de constitución de la banda sonora. Habitualmente, se enuncian aquellas producciones que han destacado bien por marcar diferencias estructurales con respecto a los modelos de escritura fundamentales del período en el que se realizaron o por integrar un género musical hasta entonces poco habitual en el ámbito fílmico. Se vislumbra, en consecuencia, que la cuestión relativa a la presencia de este tipo de composiciones en el cine no está completamente respondida.

La duda doble que surge en primera instancia cuando se desea estudiar la presencia de este modelo de partituras es a qué se refieren o qué es aquello a lo que aglutinan los conceptos “música” y “canción” acompañados del adjetivo “popular”. Se ha de recurrir a documentos propios de la Historia de la Música u otros redactados por grupos de investigación heterogéneos y en los que coexisten las líneas analíticas de la comunicación audiovisual, la etnomusicología y las ciencias sociales, entre otras, para encontrar unas definiciones aplicables. Partiendo de la propia constitución del término se identifica a la palabra “popular” que, de acuerdo al DRAE, remite al pueblo, calificando como adjetivo a todos aquellos referentes que le son propios y que constituyen su tradición. Igualmente, una de sus acepciones señala que es aquello “conocido por el público en general”. Si esto se aplica al ámbito musical, se entiende que califica a todas aquellas creaciones que siglos atrás fueron transmitidas de forma oral y no eran interpretadas en las salas de concierto. Se ha de recordar que, durante largo tiempo, los considerados como grandes compositores clásicos trabajaban para los miembros de la élite social que, ejerciendo como mecenas, les permitían vivir de esta labor. En ese período, el disfrute y consumo de este arte era más un distintivo de poder que cultural o, incluso, educativo; prueba de ello son los edificios operísticos europeos (como, por ejemplo, el diseñado por Charles Garnier en París en el siglo XIX) que

presentan salas y pasillos de grandes dimensiones donde los asistentes se reunían antes de los actos musicales evidenciando su riqueza. Por tanto, frente a esas composiciones destinadas a un público específico y selecto, aquellas otras que, habitualmente sin partitura referencial alguna, eran conocidas por el conjunto social restante. Estas últimas encuentran en su propia génesis conformante el motivo que justifica su difusión ampliada

Hacia finales del siglo XVIII surge el concepto de la **canción popular** cultivado por HERDER, y el concomitante y entusiasta movimiento en pro de lo sencillo y natural. La melodía *Der Mond ist aufgegangen*, de J. A. P. SCHULZ (...) muestra características típicas de la canción popular:

- **forma sencilla**, que ‘intenta provocar la apariencia de lo conocido...’ (SCHULZ), un ritmo equilibrado y calmado, un ámbito reducido, intervalos sin dificultades, fáciles de cantar y de retener.

- **estructura comprensible** siguiendo los versos del poema: dos arcos melódicos de igual conclusión (a, a') para la misma rima, un tercer arco emparentado con semicandencia (b1) y cadencia conclusiva en la repetición (b2). (Michels, 1996, p. 125)

Y es a partir de esta misma perspectiva desde la que Guillaume Kosmicki (2006) define a la música popular que, igualmente, presenta como opuesta a la erudita (*savante* en francés). Asimismo, tiene presente que, en la contemporaneidad y como consecuencia directa del desarrollo tecnológico y, evidentemente, social esta consideración queda obsoleta, por lo que la actualiza especificando que, de misma forma, define a las melodías destinadas a un público joven siendo un producto derivado de las grandes estrategias de difusión y publicidad y en el que reside el interés económico de las industrias culturales. En suma, son aquellas composiciones que, basándose en ritmos, géneros e instrumentalizaciones tradicionales, están destinadas a un auditorio amplio y del que participan activamente construyendo identidades nacionales, étnicas o sexuales como señala Simon Frith en su artículo incluido en *La otra historia del rock* (cfr. 2006, pp. 55-56).

Por lo general, se identifica en los años 60 la implantación triunfal de la canción popular en el discurso fílmico, interpretación en cierta medida errónea, ya que no puede obviarse que la primera película sonora, *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927), ya incluía temas de estas características en su desarrollo. Esta confusión encuentra a uno de sus primeros motivos en la propia revisión historicista ofrecida por la mayoría de tratados y en los que el título indicado suele comentarse más desde un ángulo propiamente sonoro que diferencial en cuanto a la

incorporación del recurso melódico. El segundo de ellos y más común es que no siempre se acota la referencia existencial del tema con letra: si bien múltiples bandas sonoras presentan cortes compuestos de acuerdo a los géneros musicales populares y de forma específica para un determinado relato; muchas otras se conforman a partir de piezas ya escritas e, incluso, publicadas que pierden cierto grado de originalidad, puesto que, a pesar de ser preexistentes, asumen una nueva significación cuando son integradas en el discurso cinematográfico, tal y como se ha venido señalando en las páginas precedentes. Así, es en este matiz alusivo a la especificación o a su contraria, la existencia previa, en el que se reconoce la problemática que ocasiona la dificultad del establecimiento de las fechas clave para la música popular en el cine. Asimismo, se ha de matizar que, aun considerando a las definiciones de Kosmicki y Frith como aptas y aplicables a esta Tesis Doctoral, el propio desarrollo de la industria discográfica, así como el establecimiento de los denominados *mass media* y de una sociedad de consumo han implicado que creaciones originalmente dedicadas a un conjunto específico sean accesibles para cualquier individuo. Evidencia de esto es la publicación y venta de los CDs recopilatorios de las columnas musicales que, incluso, llegan a ubicarse en escaños de listas más próximas a las producciones destinadas a la radiofórmula como, por ejemplo, sucedió con el de *Titanic* que ocupó el puesto número 200 de la lista norteamericana *Billboard*⁶² durante 16 semanas. Por tanto, y desde una perspectiva amplia, actualmente cualquier pieza musical puede categorizarse como popular en tanto aproveche alguno de los múltiples sistemas de difusión para enunciarse.

Al igual que la emergencia de la música como elemento de la proyección fílmica no fue bien aceptada por varios autores, la integración de la melodía popular fue asimismo refutada por muchos compositores hollywoodienses; incluso alguno de ellos, como Elmer Bernstein (firmante, entre otras, de la partitura global de *Los Cazafantasmas* -Ivan Reitman, 1984-) reconoce que “La muerte de la partitura clásica (p. 41) para cine comenzó en 1952 con una canción pop inocua que fue utilizada en la secuencia de los créditos del western de Gary Cooper *High Noon* (*Solo ante el*

⁶² Nacida en 1894, originariamente era una revista de publicación semanal ligada al negocio del entretenimiento. Progresivamente, su conocimiento e influencia han alcanzado cotas tan relevantes que, en la actualidad, sus listas de músicas populares (distribuidas según géneros -la relativa a las bandas sonoras/*soundtracks* se encuentra bajo la denominación *Additional genres* compartiendo ubicación con los trabajos de géneros específicos como el jazz, el blues o el reggae, entre otros-) se han convertido en el referente principal de las tendencias e innovaciones en ese ámbito sirviendo como fuente de información a diferentes segmentos socioculturales, artísticos y económicos (fans, cantantes, promotores, publicistas, editores, programas radiofónicos, etc.).

peligro)” (De Arcos, 2006, pp. 40-41). Sin embargo, si se realiza un ejercicio de comprobación, incluso, poco exhaustivo, desde los inicios del cine sonoro y hasta la fecha enunciada por el compositor norteamericano se descubre que, realmente, muchas de las consideradas como grandes bandas sonoras de la Historia del Cine ya contaban con temas con letra influenciados por los géneros populares entre sus miembros. De este modo, Max Steiner es reconocido como el compositor parcial de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) porque en el desarrollo narrativo también se reproducen, por ejemplo, las composiciones con texto *Tango Delle Rose* (interpretado por Corinna Mura) o *Knock on Wood* (cantada por Dooley Wilson), además de *As time goes by* (entonada al piano por el mismo músico anterior). Una década después *Qué será, será* se erige como el significante musical característico de la versión norteamericana de *El hombre que sabía demasiado* de Alfred Hitchcock (1956). Ejecutora de una función narrativa fundamental (su interpretación por el personaje de Doris Day determina el avance del discurso), ejemplifica, igualmente, otro de los supuestos que se reconocen en la cronología de la música filmica: la doble autoría en la que un compositor, habitualmente ligado a la filmografía de un realizador⁶³, se encarga de las partituras originales e instrumentales, mientras que otro/s, externo/s en algunos casos a ese universo, crea/n el tema vocal representativo de la producción. Así, la canción citada es obra de Jay Livingston y Ray Evans, frente a los cortes restantes, firmados mayoritariamente por Bernard Herrmann. También se desvelan largometrajes en los que el compositor del binomio se encarga de toda la columna musical recurriendo al apoyo de un letrista para la escritura de la partitura vocálica: esto es lo que sucede en *Desayuno con diamantes* de Blake Edwards (1961) y en el que Henry Mancini comparte la autoría del tema *Moon River* con Johnny Mercer. Aunque este último título se realiza en una fecha posterior, pero, manteniendo el cumplimiento del modelo clásico de la melodía, lo que se interpreta de la confesión de Bernstein no es tanto un rechazo a la integración de los géneros populares como una duda sobre la ubicación y el empleo

⁶³ Especialmente en el marco hollywoodiense y ligado a la figura del autor cinematográfico, se identifican a los conocidos como binomios director-compositor, conjunciones creativas mantenidas durante períodos de tiempo específicos y que evidencian, en primera instancia, la existencia de un universo artístico concreto que se manifiesta a un nivel melódico y, en segundo, el entendimiento perfecto entre sus dos identidades constituyentes. Ejemplificaciones son las dualidades Hitchcock-Herrmann, Edwards-Mancini, Fellini-Rota, Spielberg-Williams o Burton-Elfman. En el marco español se reconocen los casos de Medem-Iglesias, Coixet-Vilallonga, De la Iglesia-Baños, anteriormente aludidos, o, repitiendo compositor, el conformado por Almodóvar e Iglesias.

de los temas compuestos en base a ellos. De acuerdo a Gorbman y a su principio de unicidad señalado más arriba, la película debe iniciarse con el mismo tema musical que la concluye admitiéndose ciertas modulaciones o cambios. Si, como ocurre con la película protagonizada por Cooper, esos primeros minutos recurren a una melodía independiente, incluso de existencia previa (en este caso se trata de un tema asociado a las tropas norteamericanas) se rompe con ese ideal. Consecuentemente, ya no se presenta a la masa musical que se va a desarrollar en los minutos sucesivos o a alguna de sus células principales, sino que se ven reubicadas en el desarrollo temporal. Peligra, de la misma forma, la filosofía compositiva de Steiner, máxima inspiración para la práctica totalidad de los compositores filmicos actuales (continuidad referencial que Fraile identifica en el ámbito nacional en su trabajo de 2010). En relación con esto, la obra almodovariana se desvela como un muestrario de ambos inicios, ya que, junto a narraciones en las que los primeros minutos están protagonizados por partituras originales e instrumentales que anticipan la unicidad gorbmaniana, se presentan otras en las que canciones preexistentes hacen acto de presencia. Así, en *¡Átame! Carne trémula*, *Los abrazos rotos* o *La piel que habito* la teoría de la autora norteamericana es aplicable, pero con matizaciones específicas; mientras que la segunda propuesta indicada se aprecia en los créditos iniciales de *Pepi, Luci, Bom*; *Mujeres al borde... Y Volver* donde las composiciones vocálicas *Do the swim*, *Soy infeliz* y *Las espigadoras*, respectivamente, se encargan de iniciar el discurso.

Se asume, por tanto, en ese momento de la Historia cinematográfica un nuevo modelo en el que la canción se erige como forma musical predominante y que encuentra a sus décadas de especial expresión en los 60 y los 70. Una de sus muestras más internacionales son las películas protagonizadas por Elvis Presley y en las que el catalogado como “Rey del *rock*” se encarga de la interpretación de los temas con letra. Su presencia filmica también manifiesta la incorporación de nuevos sonidos al séptimo arte, proyección de lo que estaba sucediendo en ese momento en el escenario melódico norteamericano: la aceptación por parte del público blanco de los registros y géneros sureños (con especial incidencia del *gospel* o el *soul*) cada vez era más latente superándose las barreras culturales afianzadas hasta entonces. Los programas radiofónicos y televisivos nacionales empiezan a incluir producciones específicas de sellos discográficos de este ámbito (como, por ejemplo, el célebre MOTOWN) haciéndolas llegar al público que,

notablemente y como consecuencia de la oposición a los valores sociales y económicos de ese período, era más receptivo: el constituido por los jóvenes. En este sentido, el cancionero de Elvis, con evidentes influencias sureñas, y su presencia en las pantallas son un aporte más que favorable no sólo para la recepción positiva de estilos musicales readaptados también para su difusión y la implementación de un esquema discursivo que concede un mayor tiempo de expresión a las composiciones con letra, en una perspectiva más próxima al genérico y que, en cierto grado, viola la propuesta de Gorbman de determinar la duración de la melodía en base a la de la acción que tiene lugar. Es también en este fragmento temporal cuando se reconoce la repercusión comercial y cultural que implica la presencia de melodías populares en las narraciones cinematográficas, ya que, como explica Lack, las bandas sonoras se definían por ser recopilaciones de temas preexistentes que “pavimentaron el camino para una ulterior explotación a lo largo de los años setenta y ochenta” (1992, p. 279). La evolución del recurso musivisual encuentra en la primera de esas décadas a otra de sus fechas importantes gracias a las filmaciones de citas musicales y en las que Chion reconoce una renovación del relato cinematográfico

Sin embargo, sorprendentemente, no será gracias a la vía del filme de ficción que el *pop* y el cine van a consumir sus fecundos esponsales, renovando el cine a más largo plazo. La vía de encuentro real, inesperadamente, vendrá por los documentales sobre un festival o sobre una gira, que encadenan canciones, entrevistas con los artistas y productores con el público, imágenes del decorado del concierto, anécdotas, etc. (1997, p. 146)

Sin duda alguna, uno de los casos más emblemáticos es el documental sobre el festival de Woodstock (Bethel, Nueva York) cuya primera edición tuvo lugar en 1969. La filmación del evento y en el que participaron artistas de reconocido prestigio como Jimi Hendrix, Janis Joplin, Santana o The Who recibió el Oscar a Mejor Documental en la entrega de 1970. Asimismo, ese interés por registrar los ensayos y actuaciones de cantantes y grupos destacados de la época ya se había originado cinco años antes en torno a The Beatles: junto al cineasta norteamericano Richard Lester rodaron *A hard day's night* (1964) y *Help!* (1965). En 1968 estrenan *Yellow Submarine*, una cinta de animación realizada por George Dunning y en la que se encargan de la musicalización aplicando canciones propias preexistentes. Finalmente, en el 70 se vio por primera vez *Let it be*, cinta firmada por Michael Lindsay-Hogg y que es entendida como la más próxima al género

documental al abordar el proceso creativo y compositivo del grupo. El tema de mismo título obtuvo el Oscar a Mejor Canción Original en la edición celebrada en 1971.

Si bien Chion reconoce en este tipo de piezas audiovisuales el matrimonio del pop y el cine, no deja de ser uno digno del ámbito narrativo, al encontrar la corriente popular en el arte filmico la mejor vía para comunicarse; mientras que este último se sirve de uno de sus recursos más tradicionales para significarse. Desde cierta perspectiva, los documentales musicales⁶⁴ evidencian la presencia del componente melódico en su estructura. Si se retrocede por las páginas de esta Tesis Doctoral, se recupera la consideración de que, en la mayoría de los casos, las composiciones aunque reconocidas como configuradoras e, incluso, manipuladoras del significado del discurso cinematográfico, habitualmente quedan en una posición secundaria o terciaria con respecto a otros de los habitantes de la columna sonora. Lo que se promueve con este tipo de género narrativo concreto es lo opuesto convirtiendo al discurso musical en el hilo conductor del relato. Pero, al mismo tiempo, en esta asociación de la producción cinematográfica con la música popular se reconoce una retroalimentación a un nivel propiamente económico: la presencia de canciones preexistentes, en numerosas ocasiones ya conocidas por el público, ejerce como atractivo para el espectador siendo más notable la influencia inversa al surgir del largometraje una compilación musical que no sólo se vende autónomamente también publicitando al relato en el que sus diferentes cortes aparecen integrados

Las industrias discográfica y cinematográfica plantean sus propias relaciones simbióticas: las películas se crean y se producen como resultado de un esfuerzo compartido entre ambas industrias; como por ejemplo *Saturday Night Fever* o *Dirty Dancing*; además, incluyen temas ya publicados, pertenecientes a un álbum en particular, elegidos tras complejas negociaciones entre las compañías. En cualquier caso, la película promociona tanto su propia banda sonora como las canciones aisladas que la integran. El álbum de la banda sonora (que en muchos casos puede tener una vaga semejanza con lo que realmente se escucha en el cine) sirve para promocionar la película, del mismo modo que también puede usarse un videoclip para promocionar el filme y su música simultáneamente. (Frith, 2006, p. 74)

⁶⁴ Junto a ellos deben posicionarse los *biopics* o películas biográficas de artistas musicales que, desde hace un tiempo, han interesado a la industria cinematográfica. Estos largometrajes abordan, por lo habitual, la evolución y el reconocimiento artístico del personaje seleccionado. Títulos como *Ray* (Taylor Hackford, 2004), retrato de la vida del cantante, pianista y saxofonista Ray Charles; *En la cuerda floja* (James Mangold, 2005), narración centrada en la del cantante de country Johnny Cash o *La vida en rosa* (Olivier Dahan, 2007), cinta en la que Marion Cotillard revive la historia personal y musical de la francesa Edith Piaf son algunos de estos casos.

Reside en esta cita extraída de *La otra historia del rock* tres aspectos que merecen especial tratamiento: el relativo a las sinergias establecidas entre las industria del cine y la musical, el que alude a las diferencias existentes entre las piezas incluidas en el desarrollo narrativo y las configuradoras del CD y, finalmente, el que remarca al videoclip como recurso promocional. Comenzando por este último, en las décadas más recientes se identifica una tendencia en la integración de la banda sonora sustentada bajo el principio de la copresencia: con un porcentaje mayor de partituras instrumentales, el restante lo conforman una o varias canciones que, del mismo modo, suelen ser escritas específicamente para la película. De esos temas con letra, algunos desarrollados sobre el esquema musical principal de la partitura global y otros plenamente independientes (en una equiparación referencial serían igual a *Moon River* y *Qué será, será*, respectivamente), uno es seleccionado, como señala el autor anterior, para publicitar a la pieza audiovisual a través de otro discurso de igual naturaleza: el videoclip. Lo habitual es que esta narración derivada combine escenas extraídas del largometraje con otras protagonizadas por el cantante o el conjunto musical que interpreta la pieza y quienes, igualmente, pueden ubicarse en las mismas localizaciones que los personajes. Ejemplificaciones en paralelo a las indicadas en las líneas superiores son *My heart will go on* (*Titanic*, James Cameron, 1997), la canción entonada por Céline Dion y que, realmente, desarrolla el mismo motivo en el que James Horner basa la columna sonora con el texto añadido de Will Jennings y *There you'll be* (*Pearl Harbor*, Michael Bay, 2001), composición escrita por Diane Warren, interpretada por Faith Hill y que está editada en un mismo disco junto a las partituras que Hans Zimmer compuso en concreto para esta cinta bélica. También se identifica a este tipo de estrategia promocional en la obra de Almodóvar: Estrella Morente aparece junto a fragmentos de *Volver* en el videoclip de la canción homónima, mientras que Miguel Poveda, encargado de entonar la adaptación de la zambra *A ciegas* que Alberto Iglesias realiza para la banda sonora de *Los abrazos rotos*, lo hace acompañado de momentos pertenecientes a esta otra narración. Aunque con una menor repercusión dada la distancia temporal, Luz Casal también se sirvió de extractos de *Tacones lejanos* para la elaboración del vídeo musical de *Piensa en mí* y cuya versión suena durante el desarrollo de la película mencionada. A pesar de que El Deseo no identificó a *Cucurrucucú paloma* como composición representativa de la banda sonora de *Hable con ella*, existe un vídeo en el que la

interpretación de Veloso aparece introducida por el mismo Almodóvar en el set de rodaje. La estética del fragmento, puramente fílmica, puesto que pertenece al mismo discurso, le aproxima a la conceptualización del videoclip gracias también a que, en esa porción narrativa, ya conviven el músico y los personajes ficcionales aunando esas dos existencias que se han señalado como características de los recursos promocionales músico-fílmicos. Con mismo origen y apariencia se presenta el videoclip de *Por el amor de amar*, la partitura que Buika interpreta en *La piel*. A pesar de que tampoco se indicó que este tema fuera el representante de la banda sonora (es más, en la página web oficial del film la composición con letra que aparece es el también interpretado por la artista mallorquina *Se me hizo fácil*), la pieza audiovisual publicada en Internet comparte todas las características con la actuación integrada en el relato almodovariano; si bien, en este último se desarrolla parcialmente entendiéndose que esa grabación completa fue realizada expresamente para la obra cinematográfica derivándose, después, hacia la explotación profesional personal de la cantante. Mención diferencial dentro de este conjunto merece la última producción del cineasta manchego, *Los amantes pasajeros*, y cuya publicidad estuvo ligada, desde un primer momento, a la canción que la titula en inglés: *I'm so excited* de The Pointer Sisters. Tanto en el *teaser* como en el tráiler, el tema aparece musicalizando las escenas seleccionadas para su constitución y entre las que se encuentra aquella en la que se desarrolla realmente. Por tanto, se establece que, además de desvelar que la canción aparece integrada en el discurso señalándose, incluso, que lo hace bajo cierta “variante” del *playback*, su presentación ejerce un rol de reconocimiento para con el espectador que, al escuchar ese tema, dada la asociación establecida, recuerda al film almodovariano⁶⁵.

En cuanto al segundo aspecto señalado, la similitud relativa percibida entre las canciones incluidas en el desarrollo narrativo y las que forman parte del CD recopilatorio, obliga a retomar las referencias de Gorbman y, en concreto, la analizada sobre el determinismo ejercido por la acción narrativa ante el elemento musical. Aunque se ha matizado que, de acuerdo a su propuesta, la composición con letra siempre se expresa en su totalidad, esto es variable, precisamente, en

⁶⁵ En este sentido, Almodóvar, con motivo de la entrevista complementaria a la emisión de esta producción en el programa de TVE *Versión española* el 20 de enero de 2015 reconoce, en cuanto a la coreografía (y, por consiguiente, al *playback* anexo) que “estaba ya puesta desde el guión. O sea, era una pieza clave. Era una inflexión en la película y le daba título internacional a la película que, además, representa mucho de qué va. Quiero decir: ‘I’m so excited’, ‘Estamos... Cachondos’” (*cf.*: [15:11-15:26] del enlace incluido en la “Bibliografía”).

función de la estructuración del discurso y es ahí donde reside esa confusión nacida en el oyente-espectador que, frente a un fragmento percibido en el desarrollo narrativo y que no siempre es identificable, reconoce a otro con su plena identidad. Una de las ejemplificaciones más próximas a lo enunciado por Frith (2006) se identifica en la película dirigida por Mike Nichols *Closer* (2004). En ella, el tema con letra de Damien Rice *Cold water* queda reducido a sus tres primeros acordes siendo, en gran medida, desnaturalizado y despojado de cualquier rasgo representativo dificultando su reconocimiento. También en la obra de Almodóvar se identifican momentos en los que la enunciación musical se encuentra bastante acotada conllevando que sólo aquel consumidor de la obra que conozca con mayor precisión su universo pueda saber el título de la composición incluida. Con total evidencia, en este tipo de expresiones también participan otras variables propias del texto fílmico, fundamentalmente, sonoras, que, en lugar de contribuir a la distinción de las mismas, las complejiza llegando a esa apreciación imprecisa previamente señalada. Esto es lo que ocurre en *La ley* donde las canciones de Almodóvar & McNamara *Voy a ser mamá* y *SatanaSA* se suceden en el montaje acompañando a unas escenas rodadas en una sala de fiestas ([06:17-09:14]). El sonido propio de ese tipo de espacios y los diálogos únicamente permiten que el discurso musical se exprese durante unos segundos dificultando la comprensión de su texto e, incluso, de sus líneas melódicas; así, es sólo cuando se consulta a alguno de los discos recopilatorios de la filmografía almodovariana cuando se revela la partitura con toda su condición, participando en el mismo proceso la memoria del receptor cinematográfico que, ante alguna de las ondas musicales, recuerda haber escuchado previamente esa misma porción sonora. Similarmente, en *Volver* la canción del conjunto británico Saint Etienne *A good thing* también pierde poder auditivo en aras al sonido ambiente y al diálogo de los personajes ocupando el primer puesto de la pirámide sonora en momentos puntuales. De esta manera, el oyente-espectador sólo cuenta con esas breves referencias como manifestación propia del elemento musical y, en consecuencia, guía para su identificación. Si estas elecciones cumplen, en gran parte, con lo indicado por el articulista de *La otra historia del rock*, no dejan de ser reflejo del diálogo entre los constituyentes sonoros y repercusión de la dominancia de los actos de los personajes. Junto al caso de *Salí porque salí*, entonada por Sol Pílas en su versión fílmica (*Entre tinieblas*) y por Cheo Feliciano en la discográfica, solamente en *¿Qué he hecho yo...!!* Se produce la

disyuntiva entre el fragmento musical con letra incluido en el texto fílmico y el que se encuentra en el CD producido. De esta manera, las primeras bandas sonoras de las películas almodovarianas se han editado en discos recopilatorios; recolectando el titulado *Las canciones de Almodóvar* todas las partituras de ese género pertenecientes al período 1980-1995. Al largometraje de 1984 le corresponden *La bien pagá*, el célebre tema de Miguel de Molina incluido como *playback* en la narración, y la composición *Nur nicht aus Liebe Weinen* popularizada por la actriz sueca e ícono de la cinematografía alemana nazi Zarah Leander⁶⁶. Es esta última la que se corresponde con total fidelidad con el enunciado de Frith (2006) al no coincidir las características musicales ni vocálicas del fragmento incluido en la cinta con las presentes en la versión del disco. Además de que su duración fílmica se encuentra reducida (se desarrolla entre los minutos [04:12] y [05:35], en su primera inclusión; reconociéndose otras tres más que se especifican en el capítulo 4), la voz de la intérprete (posteriormente identificada como Lotte Von Mossel) es más grave que la de Leander estando acompañada por un conjunto de cuerdas frotadas que no son tan notables en el caso de la edición discográfica (la diferencia es perceptible en el [04:29] del texto fílmico donde las líneas melódicas aportan un dramatismo y carga emocional irreconocibles en el otro caso y más notoriamente en la porción instrumental que precede a la línea melódica textual de la cuarta inclusión ubicada en la porción narrativa comprendida entre los minutos [1:05:42] y [1:07:10]), como tampoco sucede para los instrumentos de viento que se incorporan después al discurso músico-fílmico. En cierta forma, la variante cinematográfica de la canción es más próxima al estilo compositivo de este ámbito con esa presencia remarcada y romántica de las familias instrumentales y que se ajusta a la tendencia del sinfonismo clásico norteamericano de Steiner, mientras que la discográfica es más sencilla en sus líneas melódicas, con una menor carga dramática en las cuerdas y un fundamento rítmico y melódico sustentado en un miembro de la familia de la cuerda pulsada (posiblemente, una mandolina). Esta comparativa, sin embargo, no deja de ser llamativa, sobre todo, por el hecho residente en que la pista del disco es un extracto de

⁶⁶ Habita en este caso la intertextualidad ya reconocida para la filmografía de Almodóvar, puesto que, este mismo tema aparece interpretado por la citada artista en las producciones *Es war eine rauschende Ballnacht* (*Noche embriajada*, Carl Froelich, 1939) y *Bei Dir war es immer so schön* (Hans Wolff, 1954). Los fragmentos en los que Leander entona la canción se pueden visualizar en sendos enlaces consultados respectivamente el 24 y el 30 de enero de 2014: http://youtu.be/m20La_Sg4Dc y <http://youtu.be/nT9r8mCEKoY>.

un discurso fílmico, según se ha referido en la nota al pie. Surge, así, la pregunta sobre la procedencia de la versión incluida en la película almodovariana y, por extensión, qué explica que esa no sea la que aparezca, igualmente, en la compilación cuando, de hecho, en los créditos finales de la producción se especifica que el corte musical está cantado por la actriz sueca. Reside en esta duda la característica percibida por el teórico inglés, cuestión que se puede calificar bajo el rasgo de tendencia al ser numerosas este tipo de diferencias en las musicalizaciones fílmicas actuales y en las que, habitualmente, la pista incluida en el texto fílmico suele ubicarse en un semitono o un tono inferior al de la grabación original y que es la editada en el disco de la banda sonora. Solamente añadir otra puntualización y es que, de acuerdo a lo postulado en apartados posteriores, Almodóvar ha manifestado su interés no sólo por el empleo, sino, igualmente, por la publicación del género de la versión musical, manifestación inequívoca de la intertextualidad ya indicada. Muchas de sus canciones son apropiaciones por parte de determinados artistas de creaciones preexistentes que las interpretan de acuerdo a su estilo melódico; mientras que otras, algunas incorporadas a sus narraciones y otras editadas en una recopilación, son adaptaciones de las que han aparecido en sus películas entonadas por artistas pertenecientes a su universo musical cinematográfico (esto es, presentes en alguna de sus bandas sonoras) o, en casos específicos, aquellos a los que les profesa una mayor admiración.

Finalmente, la cita de la que se derivan todas estas páginas encuentra a uno de sus puntos focales y, al mismo tiempo, rasgo propio de la banda sonora contemporánea en la constitución de las sinergias entre las industrias cinematográfica y discográfica, como se viene señalando. En este sentido, no se pueden obviar aquellas limitaciones propias de la autoría compositiva (ya sea musical y/o propia del letrista) y que, en numerosos casos, llegan a determinar la duración de la pieza melódica integrada. De hecho, el mismo realizador manchego reconoce que, en sus primeras producciones, diversos de los cortes de sus bandas sonoras presentan un estilo clásico porque las cuotas económicas derivadas de su uso eran inferiores a las de las partituras más contemporáneas (*cfr.* Núria Vidal, pp. 188-190), algo condicionante para un cineasta, prácticamente, novel y que aún desarrollaba proyectos humildes desde un punto de vista financiero. En esa colaboración entre las dos industrias referidas y en la que domina no sólo el interés cultural también, y en mayor grado, el económico, la canción cinematográfica es tratada

desde un nuevo ángulo: la estructura del séptimo arte ya no es independientemente múltiple (en tanto que en sus orígenes englobaba a diferentes áreas), sino que forma parte de grandes conglomerados audiovisuales. Se percibe en la composición melódica con letra (tanto cuando es preexistente como original para una narración fílmica expresa) la posibilidad de aumentar los beneficios derivados de la explotación de la pieza audiovisual y, por ello, surgen esas estrategias y modificaciones en la concepción de la banda sonora que se están reconociendo. Más allá de valores y funciones narrativos puros, en diversos largometrajes se identifican porciones de partituras con letra que, en un sentido significativo, realizan un aporte casi residual al discurso. Estas forman parte del CD recopilatorio que, posteriormente, se comercializa e, incluso, en las múltiples vías promocionales ejercen ese *feedback* referencial ya comentado más arriba: bajo fórmulas y expresiones del tipo “Tema incluido en la película” que aparecen tanto en esos discos subproductos del ejercicio cinematográfico como en los específicos de los grupos o cantantes que interpretan la composición, se teje una red de alusiones y correspondencias creativas que aúnan a esas dos realidades artísticas sujetándolas a un único nexo: el largometraje. Con esto, lo que se quiere decir es que se establece una asociación fuerte alusiva a un doble nivel: el comprador del disco se verá atraído por el referente de la película donde la voz y/o los instrumentos de sus intérpretes favoritos tienen unos minutos de presencia, mientras que, a la inversa, el espectador, interesado por ese mismo fragmento musical, continuando la lógica de consumo, buscará la información relativa a ese ente artístico llegando, en último término, a sus trabajos personales originando, en la mayoría de los casos, la adquisición o, mínimamente, la escucha de los mismos manifestándose ese trasvase entre las dos industrias creativas, pero, siempre bajo la dominancia de la inconsciencia residente en la propia naturaleza difusa que, a día de hoy, las separa o, dicho de otro modo, las diferencia. Precisamente, es este interés de potenciar esa retroalimentación referencial sujeta, al mismo tiempo, a la promoción de los músicos en el que habita el gen diversificador de las bandas sonoras en su concepción presente. Como ya se ha evidenciado, la irrupción de los discos recopilatorios fílmicos se produce en la década de los 60 estableciéndose durante los 20 años siguientes. Nacen, así, dos modelos derivados que se distinguen por la naturaleza de las composiciones que los constituyen: aquel en el que la práctica totalidad están firmadas por un compositor que las ha concebido para un relato cinematográfico concreto y su

opuesto, que se presenta marcado bajo el distintivo de la preexistencia. Correlativa a esta disyuntiva se presenta la teorización de Pauline Reay quien cataloga a las columnas sonoras en función de si las partituras poseen texto o no; de este modo, reconoce el lanzamiento de los discos bajo el sintagma *Music from the Motion Picture* (Música de la Película) cuando sus cortes son canciones o recurriendo a la estructura nominal *Original Motion Picture Score* (Grabación/Banda Sonora Original de la Película) cuando estos son los que se han escrito concretamente para el largometraje y que, de acuerdo a su teoría, son interpretados por formaciones orquestales (*cfr.* 2004, pp. 69-70). Con esta propuesta se reformula y, en especial, se define con mayor exactitud al concepto B.S.O. (Banda Sonora Original)/ O.S.T. (*Original Sountrack*)/ B.O.F. (*Bande Originale du Film*) aplicado indistintamente a cualquier compilación de partituras derivada de una obra cinematográfica. Sin embargo, se debe tener que presente que ni estas últimas denominaciones se han eliminado del mercado discográfico, ni los patrones de esta autora son estancos, invariables. Ello se debe a que en toda compilación musical predomina una de las dos categorías, pero esta no es excluyente con respecto a la otra, coexistiendo en los discos publicados temas originales y sus contrarios diferenciándose en el porcentaje representativo. Además, múltiples bandas sonoras se caracterizan por ser una unidad compositiva original, distribuida en diversos fragmentos orquestales y donde la canción, igualmente, encuentra una posición. Esto plantea una problemática para la conceptualización de la citada autora, ya que, según lo mencionado, origina una edición diferencial del material musical. Posiblemente, la dificultad de crear CDs puros en su constitución es lo que explica que se recurra a una de las dos formas denominativas. Con similar perspectiva aborda esta situación Robb Wright al establecer que

While most are more or less overt tools for marketing, only in dramatic film and television are popular songs used in order to help tell a sustained narrative story –a role that has traditionally been played by commissioned musical score. Today, the musical landscape of a feature film may contain a full score, a soundtrack of radio hits, or different combinations of source music and score, including commissioned music composed to resemble successful pop songs.⁶⁷ (Inglis, 2003, p. 9)

⁶⁷ Traducción de la autora: “Mientras que la mayoría, más o menos, son herramientas del marketing públicamente reconocidas, solo en la película dramática y la televisión las canciones populares son empleadas con el objetivo de ayudar a contar una historia narrativa prolongada –un papel que, tradicionalmente, ha sido ejercido por una partitura establecida [basada en modelos determinados]. Actualmente, la ambientación musical de una producción debe contener una partitura completa, una banda sonora de éxitos radiofónicos o diferentes

Si se examinan las bandas sonoras almodovarianas comercializadas se descubre que, desde la incorporación de Iglesias como compositor⁶⁸, se ha establecido la referencia “Música Original/Banda Sonora Original” seguida de su nombre y apellido a excepción de su primer trabajo, la partitura escrita para *La flor*, y en cuyo libreto no aparece reconocimiento alguno a su autoría. De las restantes producciones sonoras editadas, únicamente se menciona a la de *¡Átame!* Puesto que se expresa en los mismos términos que Reay (*Music From The Motion Picture Soundtrack. Music composed and directed by Ennio Morricone* -Música de la Banda Sonora de la Película. Música compuesta y dirigida por Ennio Morricone-) y a su consecutiva, *Kika*, que es enunciada como *Original Film Soundtrack* (Banda Sonora Original de la Película). Esta última merece un comentario más detallado, ya que, por un lado, burla al concepto de la originalidad y, por el opuesto, como consecuencia, denota a otro de los problemas relativos a la denominación discográfica. El adjetivo “original” califica a toda aquella obra surgida de la invención de uno o varios autores. Cuando este término se aplica, como en este caso, a una partitura global, se entiende que esta suena y se emplea por primera vez junto a un discurso filmico determinado de acuerdo a la conceptualización de Reay; atribución imposible para la narración de 1993 y en la que Almodóvar combina piezas preexistentes en su totalidad haciendo gala de sus conocimientos y gustos musicales y ejerciendo, al mismo tiempo, la intertextualidad previamente explicada. Siete partituras instrumentales de diversos géneros y épocas (tres interpretadas por el cubano Dámaso Pérez Prado, otra por The Armadillo String Quartet, la conocida *La Cumparsita* a cargo de Xavier Cugat, una pieza del español Enrique Granados y uno de los cortes de la banda sonora que Herrmann compuso para *Psicosis* -Hitchcock, 1960-) y dos canciones (*Luz de luna* interpretada por Chavela Vargas y *Se nos rompió el amor*, por Fernanda y Bernarda de Utrera) son las composiciones comercializadas bajo esa denominación común de la originalidad inexistente. Una combinación que, como señala Paul Obadia asume la condición de muestrario musical de diversas

combinaciones de música de pantalla y composiciones originales, incluyendo música que continúa un modelo y es compuesta según los patrones de las canciones pop más exitosas a las que busca parecerse”.

⁶⁸ Merece la pena precisar que la relación del vasco con el realizador manchego o, mejor dicho, su conocimiento se remonta a 1993 cuando el último acude a una representación de *Cautiva*, la obra de danza coreografiada por Nacho Duato para la Compañía Nacional de Danza y musicalizada por la partitura de mismo nombre. La composición forma parte, actualmente, de la banda sonora filmica almodovariana al reconocerse como leitmotiv o eje de escritura principal de la columna musical de la película estrenada en 2011.

culturas y que, si se realiza un examen concreto del resultante melódico general para con el relato almodovariano, revela una equiparación con respecto a las múltiples identidades expresadas en sus personajes y a los diversos géneros narrativos que conviven en él

Plus intéressant est l'autre versant qui mêle essentiellement les inspirations sud-américaine, espagnole et proprement filmique, puisque le cinéaste reprend aussi à l'occasion des morceaux de bandes originales de films antérieurs, empruntant par exemple à Bernard Herrmann tel fragment de *Psycho* pour l'insérer à *Kika*.⁶⁹ (2002, p. 74)

Como se ha señalado, la característica calificativa abordada es una de las más confusas en el campo de la columna musical fílmica dada su aplicación a ediciones que, como la examinada, escapan a la definición exacta del término. No se encuentra ninguna explicación lo suficientemente plausible al evidenciarse que aunque se justificara que esas creaciones preexistentes aparecen por vez primera en el universo fílmico con esa adjudicación a una determinada producción, alguna de ellas ya ha pertenecido a otro discurso o se reutiliza en uno posterior. Con esta última apreciación se señala a todas aquellas bandas sonoras que, utilizando la misma denominación que la de *Kika*, incluyen entre sus cortes a canciones ya comercializadas en productos de similares rasgos.

Recuperando la disertación sobre la retroalimentación intérprete-banda sonora, es obligatorio conceder unas líneas a aquellos músicos y conjuntos que sufren una actualización en términos de reconocimiento por parte del público. Ejemplificación de esta consecuencia es el mismo cine almodovariano: la amplia mayoría de los textos asociados al mismo identifican cómo, tras haberse incluido una o varias de sus canciones en sus bandas sonoras, artistas como Chavela Vargas, Luz Casal, Los Hermanos Rosario o, más recientemente, Poveda o Buika han recuperado o escalado puestos en las listas de ventas de sus propios trabajos produciéndose también, como consecuencia directa de la proyección de la obra, una internacionalización de su figura y creación

Various singers featured in Almodóvar's films have made successful comebacks. In 1990 both Los Panchos and Lucho Gatica toured Spain; in 1993, aged 74, Chavela Vargas also toured, and three compilations of bolero singer La Lupe have been posthumously released with titles taken from Almodóvar's films: *Laberinto de*

⁶⁹ “Más interesante es la otra vertiente que combina, esencialmente, las inspiraciones sudamericana, española y propiamente fílmica, ya que, el cineasta recupera, también, con este motivo fragmentos de bandas sonoras originales de películas anteriores, tomando por ejemplo a Bernard Herrmann un fragmento de *Psicosis* para integrarlo en *Kika*”. Traducción de la autora.

pasiones (*Labyrinth of passions*, Spain, 1982), *La ley del deseo* (*Law of desire*, Spain, 1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Women on the verge of a nervous breakdown*, Spain, 1988).⁷⁰ (Phil Powrie y Robynn Stilwell, 2007, p. 91)

Manuel de la Calva y Ramón Arcusa, los integrantes de El Dúo Dinámico e intérpretes de *Resistiré*, reconocen que, efectivamente, la inclusión de su canción en la película de 1990 supuso una revalorización de su carrera que, del mismo modo, se manifestó asociada a la cinta al entrevistarles numerosos programas radiofónicos por ese motivo persiguiendo conocer más detalles de esa integración. También Casal manifiesta la repercusión directa que tuvo la presencia de su voz en *Tacones lejanos*, colaboración que reforzó su éxito en Francia⁷¹ (se debe tener en cuenta que la película fue coproducida con la empresa gala Ciby2000) y en Latinoamérica y que se extendió a su material discográfico al incluir *Piensa en mí* y *Un año de amor* en su disco *A contraluz* (1991). De hecho, en su página web oficial, en el apartado dedicado a su discografía, aparece la referencia a la Banda Sonora y en la que se permite la escucha de las dos canciones enunciadas. Asimismo, en 2012 la artista gallega publicaba en su cuenta de YouTube un nuevo videoclip del bolero versionado en el que, por el contrario, no se incluyen los fragmentos del relato almodovariano que sí aparecen en la concepción promocional comentada con anterioridad. En ese conjunto de cantantes en los que la admiración hacia el cineasta manchego es también revertida por este último se encuentran Poveda y Buika. Conforme se publicaron noticias relativas a *Los abrazos rotos* y *La piel que habito*, largometrajes en los que participan respectivamente, se detallaron aspectos sobre los temas que interpretan y ese mutuo interés residente en la sinergia canción popular-texto cinematográfico. De igual manera, el atractivo que la obra almodovariana tiene para los dos cantaores españoles explica su participación en *Canciones para Pedro. Un homenaje a Almodóvar a través de su música*, una de las actividades programadas en la edición de

⁷⁰ “Varios cantantes referidos en las películas de Almodóvar han protagonizado reapariciones exitosas. En 1990 tanto Los Panchos como Lucho Gatica hicieron gira en España; en 1993, con 74 años, Chavela Vargas también protagonizó una gira de conciertos y tres compilaciones de la cantante de boleros La Lupe se han editado póstumamente con títulos tomados de la filmografía almodovariana: *Laberinto de pasiones* (España, 1982), *La ley del deseo* (España, 1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (España, 1988)”. Traducción de la autora.

⁷¹ En este sentido, la propia cantante matiza que, aunque su trabajo con el cineasta manchego contribuyó a su reconocimiento en el país vecino, previamente ya había aparecido en programas televisivos: “Irremediablemente mi carrera en Francia está unida a Almodóvar, pero antes de cantar lo de Pedro, participé en algún programa de la televisión gala”. Cita extraída de la noticia publicada en *Chance* “Luz Casal: ‘Soy mucho más roquera que antes’”.

La noche en blanco celebrada el 13 de septiembre de 2008 en la ciudad madrileña. El concierto, que tuvo lugar en Matadero, se desarrolló de acuerdo a dos partes: una sinfónica, en la que la Orquesta de Radio Televisión Española interpretó las partituras compuestas por Iglesias acompañada por extractos visuales de las diferentes películas (en un montaje realizado por la *videojockey* finlandesa SOLU) y otra en la que los ya señalados Poveda y Buika, junto a la bailaora Eva Yerbabuena, entonaron algunas de las canciones más características de su filmografía, como *Puro teatro (Mujeres al borde de...)*, *Tonada de luna llena (La flor)* o *Encadenados (Entre tinieblas)*, además de otras composiciones sabidas como del gusto del cineasta o, incluso, pertenecientes a producciones menos conocidas como *Tráiler para amantes de lo prohibido* (caso de *Voy*, que fue interpretada por el cantaor catalán).

Junto a las relaciones ya indicadas, la fundada entre Almodóvar y Chavela Vargas es la más significativa en términos de efectos positivos derivados de la inclusión de las canciones de la artista en la obra del manchego. Presente en los largometrajes de 1993, 1995, 1997⁷² y, en cierta medida, en los de 1991 y 2009 al versionar Luz Casal y Buika los temas de su repertorio *Piensa en mí* y *Se me hizo fácil*, respectivamente; la artista costarricense y el realizador no sólo se dedicaron halagos a lo largo de sus años de amistad también confesiones sentimentales. Como se expresa en la cita extraída del texto de Powrie y Stillwell (2007) presente líneas atrás, el cineasta fue uno de los incitadores más activos del regreso de la artista a los escenarios: tras 15 años alejada de la escena musical, la costarricense reapareció en la madrileña sala “Caracol” en 1992, actuación en la que se encontraba el director y que marcó el inicio de una relación sólida e ininterrumpida que, incluso, se manifestó en términos artísticos no sólo ya mediante las incorporaciones de sus temas en las narraciones almodovarianas igualmente porque el mismo manchego ejerció de presentador de muchos de los conciertos que la cantante dio en diversos puntos de la geografía mundial. El afecto y el reconocimiento artístico ya referido implicaron que, tras el fallecimiento de la artista despedida en México, el realizador español publicara una reflexión sobre su figura personal y musical desde un punto de vista subjetivo en la cuenta oficial que su productora tiene en la red social Facebook; hecho del que se hicieron eco los diferentes medios nacionales llegando a incluirla en sus propias páginas de actualidad cultural.

⁷² A través de las composiciones con letra *Luz de luna*, *En el último trago* y *Somos*, respectivamente.

De las dependencias expresadas a lo largo de estas líneas se derivan varias consideraciones que refuerzan postulados ya presentados o anticipan contenido que se aborda con mayor detenimiento en las páginas siguientes. Entre los primeros, la confirmación de que, efectivamente, para el caso de la obra almodovariana existe un *background* económico a doble escala: mientras que las bandas sonoras originales disfrutaban de la proyección popular que imprimen las canciones con letra de artistas específicos de ese ámbito, atrayendo a un público consumidor de la obra de esos cantantes y ocasionando la adquisición del disco recopilatorio; esos mismos nombres nutren a sus propias carreras de esas partituras que, incluso adaptadas a los rasgos compositivos e instrumentales dominantes en la columna musical general acaban formando parte de sus CDs y de las *track lists* (listado de cortes) de sus conciertos. Alimentación también perceptible a un nivel de conocimiento, ya que muchos de esos nombres han visto cómo un colectivo, *a priori*, difícil de alcanzar, sobre todo, por determinismos lingüísticos, termina convirtiéndose en consumidor y entendedor de su trabajo. Asimismo, esto también se produce en los casos de recuperación; es decir, en esas situaciones en las que el propio Almodóvar participa de la reinserción del artista en la escena musical y en las que esas mismas composiciones que, posiblemente, siempre han pertenecido al conjunto de las interpretadas en directo, adquieren un nuevo papel o, incluso, significación al recordarse como elemento referido en la pieza cinematográfica. Aunque se ha tratado únicamente el renacimiento de Chavela, ya se ha anticipado que las películas del manchego (especialmente las comprendidas entre 1983 y 1997) han contribuido al resurgimiento de diversos artistas, en su mayoría, latinoamericanos al incluirse uno o varios de sus temas en sus desarrollos, como el mismo cineasta le explica a Frédéric Strauss en *Almodóvar on Almodóvar*⁷³

It's a little unfair because Los Panchos in *Law of desire*, Lucho Gatica in *Dark Habits*, Los Hermanos Rosario in *High Heels* and Chavela Vargas in *Kika* all sing in Spanish and even if all these singers come from South America they should have been

⁷³ Teniendo en cuenta la estructura de este trabajo basado en la fórmula pregunta-respuesta y que repite en su trabajo posterior *Conversations avec Pedro Almodóvar* (2000 y 2004 -la edición aumentada-), el autor francés aborda el tema de las inclusiones musicales de artistas poco recordados o actuales enunciando a La Lupe y a los dos discos póstumos que se editaron tomando como referencia a títulos almodovarianos (*La Lupe al borde de un ataque de nervios* y *La Lupe. Laberinto de pasiones*). Se aprecia una diferencia con respecto a la misma alusión incluida en la cita extraída del trabajo de Powrie y Stillwell (2007) y que se explica porque el tercer disco al que se refiere en ella fue publicado en 1999, cuatro años después de la salida a la venta del texto de Strauss.

discovered earlier. But there's a real prejudice against this type of music. In Spain, it's long been considered old-fashioned and over-sentimental. I'm very happy to have helped these singers to be recognized artistically and commercially.⁷⁴ (2006, p. 112)

La injusticia percibida por el realizador de cara a estos intérpretes justifica en gran parte su defensa y que expresa a través de esos usos. Sin embargo, hay que matizar esta cita en base a la evolución de su cinematografía y, consecuentemente, de su musicalización: si bien, como se ha especificado líneas más arriba, estas recuperaciones de artistas con un cierto bagaje profesional es propia de sus primera y segunda décadas, en sus últimos trabajos el cineasta ha optado por adaptar temas populares pertenecientes a épocas musicales anteriores a la voz y al estilo de artistas jóvenes nacionales y ligados al ámbito flamenco. Por tanto, se aprecia una doble tendencia sujeta a un mismo fin: relanzar a un artista o conjunto concreto obteniendo un beneficio económico, fundamentalmente, para este último. La diferencia se expresa en términos geográficos y de popularidad, interrelacionándose entre sí: con los primeros casos, el realizador introduce en la cultura musical española a artistas provenientes de otra específica y sujeta a géneros con rasgos instrumentales y compositivos concretos; es decir, los extrae de un ámbito en el que ya tienen un consumo y conocimiento adherido para incorporarlos a otro en el que, como él mismo matiza, no lo han obtenido de la manera que considera justa o adecuada. En ese momento, su producción está empezando a acaparar el mercado internacional, por lo que, de un empleo musical, *a priori*, orientado a un público nacional e, igualmente, de acuerdo a sus intereses narrativos y de presentación de sus gustos musicales, se modula a uno de mayores dimensiones. Sujetas a esa misma función de contribuir al desarrollo narrativo y expresión de su biblioteca particular, las últimas colaboraciones efectúan el proceso contrario en tanto que son cantantes españoles que comprueban cómo su auditorio potencial se internacionaliza. Lo que se quiere decir con esto es que, a medida que el cineasta manchego ha adquirido popularidad y reconocimiento por parte de público y crítica, ha observado que su trabajo también ejerce como ventana o muestrario de todos esos intertextos que asiduamente incorpora aceptando el rol de presentador semioficial que en su

⁷⁴ “Esto es un poco injusto porque Los Panchos en *La ley del deseo*, Lucho Gatica en *Entre tinieblas*, Los Hermanos Rosario en *Tacones lejanos* y Chavela Vargas en *Kika* todos cantan en español e incluso, si todos estos cantantes proceden de Sudamérica, deberían haber sido descubiertos antes. Pero, es un prejuicio latente contra este tipo de música. En España, se ha considerado durante largo tiempo obsoleta y sentimentalista. Estoy muy contento por haber ayudado a estos cantantes a ser reconocidos artística y comercialmente”. Traducción de la autora.

totalidad realizaba con Chavela. Ahora bien, la distribución de las presencias musicales en los dos bloques distinguidos no es estanca al encontrarse a nombres con una carrera dilatada y premiada en producciones de los últimos años. La ejemplificación más notable se descubre en *Hable con ella* donde Veloso y la bailarina Pina Bausch hacen acto de presencia. Almodóvar reconoce con respecto a la última una fascinación por su obra que le lleva a incorporar a dos de sus coreografías (*Café Müller* y *Masurca Fogo*) en su narración dotándolas de las funciones de prólogo y epílogo, respectivamente. La relación con el cantante brasileño está sustentada en pilares temporales más profundos (se inició durante la promoción de *La flor* en Brasil a mediados de los años 90), quedando justificada su interpretación en directo de *Cucurrucucú paloma* por el siguiente motivo

Caetano avait donné un concert à São Paulo. Il venait d'enregistrer le concert qui allait devenir "Finas estampa ao vivo". Il nous a fait écouter sa version de "Cucurrucucú paloma" et, d'un coup, tous mes maux ont disparu. Dès lors, j'ai voulu inclure cette chanson dans l'un de mes films. C'est ainsi qu'un autre rêve avait fini par se réaliser. (...) Caetano la chante en direct, accompagné du maître Morelembaum. Comme il n'était pas possible de faire venir tous les musiciens, la version que l'on entend dans le film est plus stylisée, plus émouvante et plus intime encore que celle de son concert à São Paulo.⁷⁵ (Almodóvar, 2002b, p. 10)

Esa misma obsesión que el cineasta manchego reconoce para la canción de Veloso se ha repetido con otros temas como *Werewolf*, la partitura a medio tiempo compuesta por la artista norteamericana Cat Power y que acompaña a una de las escenas de *Los abrazos rotos*. Almodóvar explica en el libreto de la edición de la banda sonora que, desde que la escuchara por primera vez durante un viaje a Estados Unidos en 2003, "quería incluirla a toda costa en alguna de mis películas. Hay veces que una idea, un personaje, una historia, una canción te acompañan durante años hasta encontrar su lugar" (2009). Pero, esta misma reiteración cíclica de la escucha la reconoce también para el período de la escritura de sus guiones, matizando que es por esa secuencia sonora inalterable por la que consigue concentrarse, si bien puntualiza que se trata de composiciones que, además de haber sufrido una selección previa, deben adecuarse

⁷⁵ Traducción de la autora: "Caetano había dado un concierto en São Paulo. Acababa de grabar el concierto que se publicaría como 'Finas estampa ao vivo'. Nos hizo escuchar su versión de 'Cucurrucucú paloma' y, de un golpe, todos mis males/dolores desaparecieron. Desde entonces he querido incluir esta canción en una de mis películas. Así es como otro de mis sueños se ha acabado realizando. En 'Hable con ella', Caetano la canta en directo, acompañado por el maestro Morelembaum. Como no era posible reunir a todos los músicos, la versión que se escucha en la película es aún más estilizada, emotiva e íntima que la de su concierto en São Paulo".

perfectamente a la textura creativa de la obra en proceso de constitución (*cfr.* 2002b, libreto de *Viva la tristeza*). Este empeño almodovariano por incorporar en sus columnas musicales a aquellas melodías que, por múltiples motivos, se han posicionado en su biblioteca particular permite equiparlo con otros directores contemporáneos siendo el caso más parejo el de Nichols con la considerada como una de las producciones más determinantes para el establecimiento de la música popular como guía fundamental de las bandas sonoras de las últimas décadas: *El Graduado*. El cineasta estadounidense logró, a pesar de una primera reticencia por parte del equipo de producción, que el dúo Simon&Garfunkel se encargara de la selección de los cortes preexistentes y de la composición de las diferentes canciones logrando con ese trabajo uno de sus mayores reconocimientos por parte de público y crítica ocasionando, además, el nacimiento de uno de los temas cinematográficos con letra más recordados de ese período y que es *Mrs. Robinson*, una partitura, en su origen, dedicada a la esposa del expresidente de los Estados Unidos Eleanor Roosevelt y que, adecuándose a la narrativa fílmica y tomando como referencia a la protagonista femenina, se ha erigido, asimismo, como representante no sólo del largometraje, fundamentalmente, de su propia banda sonora. Aun percibiéndose en ambos realizadores un control en lo relativo a la selección de las canciones que constituyen sus bandas sonoras, regresando a la figura del manchego se debe aclarar que esto se extrapola al mismo compositor de las melodías originales quien siempre ve guiada su escritura compositiva por la historia y los sentimientos del cineasta para con el discurso que ha ideado.

Revisando al conjunto de cantantes populares que forman parte de la banda sonora almodovariana se perfila un distintivo revertido en sus propios personajes, fundamentalmente, femeninos: el sufrimiento. El realizador español ha respondido siempre de igual manera ante la pregunta de por qué en su filmografía predomina la mujer: la presencia numerosa de esta en su familia (tiene dos hermanas, María Jesús y Antonia) y su crecimiento rodeado de las mismas, le ha ofrecido un acceso íntimo a unas formas existenciales que, posteriormente, ha volcado en sus protagonistas. Comparativas con otros directores también asociados al género femenino como Fassbinder con el que, habitualmente, le equiparan en el escenario europeo⁷⁶ o referencias de

⁷⁶ Alejandro Varderi reconoce esa igualdad entre Almodóvar y el indicado director alemán, pero, establece una diferenciación a partir de la perspectiva teórica del cine de mujeres: “A diferencia de Sirk, Ray, Fassbinder o

artistas y personajes ficcionales con una biografía teñida de dolor e, incluso, la muerte para la construcción de sus féminas (por ejemplo, Kika toma como base a los roles femeninos principales de *Las noches de Cabiria* -Federico Fellini, 1957- y *Desayuno con diamantes*, pero, también a Marilyn Monroe) son postulados constantes en los trabajos dedicados a su figura llegándose a reconocer en ese mantenimiento de la mujer en su filmografía a uno de sus distintivos autorales más inalterados, como defiende Gustavo Martín

Les femmes qui peuplent les films de Pedro Almodóvar sont capables de tout pour ne pas être seules. Toutes semblent ‘faites pour l’anxiété’, même si elles possèdent un don rare pour partager leurs peines avec d’autres femmes comme elles. Cette solidarité féminine est une constante du cinéma du réalisateur de *La Manche*.⁷⁷ (Paul Duncan y Bárbara Peiró, 2011, p. 205)

Mujeres que sufren por amor, que desean y son deseadas y que, partiendo o llegando de un estado de soledad, de rechazo por el individuo masculino logran anteponerse a ese estado de repulsa o, incluso, autodestrucción para llegar a erigirse en figuras independientes existencial y sentimentalmente reconociendo su valía. Esto se aprecia en personajes como Gloria (*¿Qué he hecho yo...!*) o Raimunda (*Volver*) que, en cierta medida, manipuladas por sus parejas, una vez solas, se marcan expectativas fuertemente ancladas a sus principios y en el deseo de lograr una felicidad hasta entonces acotada. Lo mismo sucede con Leo en *La flor* y donde se aprecia su evolución existencial pasando de ser un personaje marcadamente melodramático a otro con una vitalidad y un deseo del ser propio notable. Pero, esa fuerza y principio de superación residente en las mujeres almodovarianas no encuentra a su igual en muchas de las intérpretes de las canciones que las acompañan en sus desarrollos discursivos. Fundamentalmente, se reconoce esta igualdad parcial invertida en las figuras de La Lupe, la ya citada Chavela y la italiana Mina. La primera, una de las artistas cubanas más exitosas durante los años 60, experimentó el ascenso y la decadencia popular a lo largo de una década no sólo por motivos musicales (el reconocimiento de Celia Cruz

Aranda, quienes en sus *woman's films* ubican el cuerpo femenino en el lugar de lo irrepresentable y lo reprimido, Almodóvar lo muestra *desde* la mujer misma, apropiándose del yo del otro a la manera de Sarduy y Puig, con lo cual crea una situación fílmica donde la mujer puede expresarse libre de intrusiones masculinas, y por ende liberar las tensiones, miedos y frustraciones producto de la cultura falocéntrica” (1996, p. 197).

⁷⁷ “Las mujeres que habitan las películas de Pedro Almodóvar son capaces de todo por no estar solas. Todas parecen ‘fijadas por la ansiedad’, incluso si poseen un don extraño para compartir sus penas con otras mujeres como ellas. Esta solidaridad femenina es una constante del cine del realizador de la Mancha”. Traducción de la autora.

y el establecimiento de la salsa como género dominante la relegaron a un segundo plano) también personales (entre ellos, el tratamiento médico de la esquizofrenia de su marido) falleciendo como artista olvidada y apenas sin recursos económicos en el modesto barrio del Bronx de Nueva York. Chavela, como se ha comentado, también vivió una pérdida mediática que, sin embargo, revirtió años después de su retiro logrando una reubicación y, especialmente, un reconocimiento que, a día de hoy, se manifiesta en su definición como una de las mejores voces de Latinoamérica de las últimas décadas. A ello han de sumarse sus problemas con el alcohol y sus diferentes relaciones sentimentales que, como el mismo Almodóvar indicó a principios de los 90, la abocaron a una experiencia existencial particular e individualizada. Entre estos dos casos se presenta la situación de Mina: cantante italiana de reconocido prestigio durante la época de los 60 y 70, fue asociada con el escándalo al quedarse embarazada de un hombre casado. Con respaldo popular, logró regresar a la escena artística de su país ampliando fronteras poco después, para, a finales de la segunda década señalada, retirarse de la vida pública. Actualmente mantiene la actividad discográfica, si bien sólo para el caso de la publicación de discos al rechazar cualquier tipo de actuación o concierto. Esta intérprete, que aglutina los procesos existenciales y emocionales típicos de la mujer almodovariana, se mantiene como posible objeto diegético para el realizador, ya que el cineasta manchego ha reiterado su interés por rodar un *biopic* que, según las informaciones publicadas hasta este momento, estaría protagonizado por Marisa Paredes.

En suma, se reconoce en todas estas artistas a ese rasgo de la marginalidad, el sufrimiento, el declive, un maltrato vital equitativamente perceptible en la obra almodovariana. Se enuncia una igualdad realidad-ficción que mira, del mismo modo, a esa retroalimentación estipulada entre el intérprete y el discurso cinematográfico en términos femeninos: esas mujeres que Almodóvar ha escuchado y de las conoce sus propios caminos vitales, le inspiran, le sirven de referencia para esas otras que constituyen su obra y que, de igual forma, se presentan como recurso musical. El realizador y guionista manchego es, como se ha reconocido, un cineasta de mujeres que se expresa, asimismo, en términos melódicos; es decir, habla de mujeres a través de mujeres. Esto anticipa un rasgo musical que se aborda con mayor precisión en páginas posteriores y que es la apropiación por parte de la diégesis que ha implicado que temas originalmente pertenecientes y entonados por un cantante sean versionados por una voz genéricamente opuesta o, incluso, haya

ocasionado el reemplazamiento de un artista para una colaboración específica. Dentro de las primeras situaciones se encuentra el *playback* que Yolanda ejecuta sobre la voz de Pilas en la versión de *Salí porque salí* explicada líneas atrás; mientras que el segundo caso encuentra a su máxima expresión en *Los abrazos rotos*: la adaptación de la zambra que entona Poveda estaba pensada, en un primer momento, para Buika; sin embargo, al versar la narración sobre la figura de Mateo/Harry Caine, el director consideró que era más adecuado recurrir a la voz del primero como un ejercicio de esa asignación texto musical-personaje que se viene señalando. Junto a estas referencias que evidencian la aplicación de lo narrado por el discurso musical al cinematográfico se presentan las partituras entonadas por nombres como Caetano y Fernanda de Utrera que, dadas sus características vocálicas y el espectro de la notación que pueden interpretar, no determinan en su totalidad al género representado: son voces con unos matices específicos y personales y que, en función de las cualidades y características acústicas, pueden ser o no atribuidos a un hombre o a una mujer. Esto es, sobre todo, aplicable para el caso de Veloso y del que Almodóvar avala esa androginia⁷⁸ que el mismo cantante justifica como consecuencia de una costumbre y educación musical efectuada por su madre⁷⁹. Una característica que Méjean asocia a la obra fílmica del manchego en términos de género

C'est la voix androgyne de Caetano Veloso qui assombrira un autre drame féminin, celui de la maternité, de la mort et de l'éternelle jeunesse [...] Dans ce film, dont le titre contient le pronom féminin par excellence, *Parle avec elle*, et non *Parle-lui*, la voix douce et caressante quasi asexuée de Caetano reprend un vieux succès en lui redonnant plus de force et de signification.⁸⁰ (2011, p.13)

⁷⁸ En los guiones de *La flor de mi secreto* y *Hable con ella* el manchego no sólo alude a las cualidades melódicas e interpretativas del artista brasileño, al mismo tiempo cataloga a su voz indicando que “Empiezan a oírse las flautas de *Tonada de luna llena*, seguidas por la dulce voz de Caetano Veloso [...] (p. 153) La voz de Caetano continúa cantándole a Leo, a Ángel y al espectador su exquisita tonada. Y lo hace con la ternura y la delicadeza de quien canta una nana” (1995, pp. 152-153). Mientras que en el caso de la producción de 2002 especifica que “Caetano Veloso canta con voz de terciopelo una tiernísima y estremecedora versión de *Cucurucucú paloma*” (2002, p. 69). En sendos casos se presentan distintivos habitualmente asociados a voces infantiles o femeninas. Así, Veloso incumple, en cierta manera, el paradigma músico-vocal masculino al poseer esa variabilidad vocálica que le permite emitir y entonar partituras que, *a priori*, quedan fuera del registro y la textura masculinos.

⁷⁹ A lo largo de una entrevista entre el cantante y el realizador (consultada el 27 de enero de 2014 y recuperada de <http://www.clubcultura.com/clubmusica/clubmusicos/caetanoveloso/entrevista.htm>), el segundo señala que “Mi identificación femenina es mi voz. Canto como mi madre, aprendí a cantar con ella y cuando canto [...] siento que está conmigo”; afirmación que le sirve al primero para recordar sus años educativos con los Salesianos en Cáceres y que inicia a partir de la confesión “Yo tenía una voz tan dulce como la tuya”.

⁸⁰ Traducción de la autora: “Es la voz andrógina de Caetano Veloso la que ensombrecerá a otro drama femenino, aquel de la maternidad, la muerte y la eterna juventud [...] En esta película, cuyo título contiene el

Una voz con unas características que, igualmente, se vislumbra en otro de los cantantes masculinos incluidos en el corpus analizado: Miguel de Molina. Nuevamente anticipando algunas consideraciones, *La bien pagá*, el *playback* que realizan Almodóvar y McNamara y que aún a espacio-temporalmente a todos los miembros en el hogar familiar de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (A excepción de Miguel, el benjamín), se entiende como un mensaje emitido por el marido de Gloria y destinado a ella misma. Aunque se reconozca al componente varonil derivado del sexo del intérprete, del género del *yo* transmisor y del propio planteamiento dominante, los rasgos melódicos reducen la carga de la masculinización. Si bien Antonio es presentado como un hombre poderoso, que emula ejercer como pilar fundamental de la casa, es su esposa la que mantiene unida a la familia y la que, con sus múltiples trabajos, ofrece, si bien limitadamente, el recurso económico principal. Además, su marido es mostrado como inseguro e incapaz de superar situaciones pasadas como manifiesta al reconocer que no sabe cuál fue el motivo que le hizo regresar de Alemania y que continúa enamorado de la que fuera su amante. Unos identificadores que, habitualmente, son asociados a la figura femenina y que, en este caso, se sirven de esa voz variable, masculina y femenina a partes iguales que emite la canción. En este sentido, esa androginia residente en De Molina es referida por Almodóvar cuando Vidal le pregunta sobre la inclusión de su canción en la película de 1984. Así, entre los motivos que aporta se encuentra un cierto homenaje encubierto al cantante malagueño y del que destaca la capacidad de entonar tonadillas⁸¹ (composiciones destinadas, básicamente, a las intérpretes femeninas) y que, sin embargo, en la “voz de este hombre las canciones adquieren un tono dramático y una fuerza que le dan una especie de autenticidad mayor que la de Concha Piquer, por ejemplo. Lo cual es muy raro” (1988, p. 115). Si el cineasta ya reconoce la conjunción de los dos géneros en el intérprete, Paul-Julian Smith, partiendo de la misma cita bibliográfica, establece que

pronombre femenino por excelencia, *Hable con ella*, y no *Háblele*, la voz dulce y aterciopelada casi asexual de Caetano retoma un viejo éxito dotándole de más fuerza y significación”.

⁸¹ Se trata de piezas musicales dramáticas nacidas en el siglo XVII y arraigas a la ópera española durante el siglo posterior siendo sustituidas, después, por las zarzuelas. El flamenco se ha apropiado de este término y de su estructura compositiva y melódica, pero, incorporando sus propios rasgos.

There is also a hidden acoustic transvestism in the soundtrack, one which bears witness to a certain cultural history of (p. 55) crossing over from one genre to another. It is as important precedent for Almodóvar, who also seeks truth in travesty, has a weakness for female identification and ventriloquism.⁸² (2000, p. 54-55)

Asimismo, en este largometraje se reconoce a otro caso que, sin llegar a considerarse muestra de la androginia, ni con reminiscencias específicas del *castrati* (algo que sí se percibe en las referencias previas)⁸³, establece conexiones en sentido inverso: como ocurre con Bernarda y Fernanda de Utrera, la voz de Zarah Leander, al interpretar la partitura en una tesitura grave, se aproxima, pero únicamente a nivel de registro vocálico, al referente masculino. A los detalles ya comentados sobre esta presencia musical, se añade la alusión del cineasta y que identifica en esta inclusión la naturaleza de un contrapunto, ya que, si de acuerdo a las características sociales y culturales de la familia protagonista, lo que debería sonar son tonadillas, decide introducir una partitura inesperada, pero, que queda justificada por la propia diégesis y de la que, además

Lo que más me atraía es (p. 111) que es una canción de amor que parece cantada por un soldado. No hay el menor síntoma de debilidad en esa canción, es casi un himno. Es la prepotencia militar con voz de mujer cantando al amor. (Vidal, 1988, pp. 110-111)

Es sujeto a ese carácter propio de la milicia donde se aprecia esa masculinización del discurso musical, especialmente, al expresar rasgos melódicos y compositivos propios de las partituras bélicas como el *tempo* marcado o las frases acotadas concluidas en su expresión por la voz de la cantante.

En base a la conversión de la canción como medio comunicativo y expresivo de los personajes en el relato almodovariano también se perfila a un doble nivel la selección de versiones: como acoplamiento o personalización del individuo ficcional (ya se ha indicado la propensión al dominio de las voces femeninas) y como vía de representación y recuperación de determinados artistas. Coinciden en este punto las dos ideas que han protagonizado las líneas anteriores y por las

⁸² “También se reconoce a un travestismo acústico oculto en la banda sonora, uno que ejerce como testigo de una cierta historia cultural atravesando de un género a otro. Este es un precedente importante para Almodóvar, quien incluso buscando la realidad en la parodia, tiene debilidad por la identificación femenina y la ventriloquia”. Traducción de la autora.

⁸³ La figura del *castrati* pertenece a la tradición musical italiana. Con este nombre se designaba a los “sopranos y contraltos de sexo masculino que habían sido castrados antes de que sus voces cambiaran” (Grout y Palisca, 2003, p. 602) conservando las habilidades vocálicas y que, consecuentemente, les permitía alcanzar tesituras imposibles una voz producida esa modificación.

que, nuevamente, se recupera el concepto “marginalidad”. Sin embargo, este se ve desposeído de su acepción negativa, dado que con la presencia de esos artistas y sus adaptaciones en los relatos del cineasta manchego se consigue la doble finalidad citada. Haciendo uso de las mismas, Almodóvar también demuestra la calidad artística de esos cantantes: al tratarse de partituras modificadas y amoldadas a sus características vocálicas, de tesitura e, incluso, de un género compositivo específico, lo que se comunica es una canción desnaturalizada, alterada, una que asume una nueva identidad. Esto, por ejemplo, se identifica en *La ley del deseo* donde una de las melodías con letra asociada a uno de los protagonistas y ejecutora de la función leitmotívica, *Ne me quitte pas*, se ve desnudada de la voz de quien la hizo famosa para renacer a través de la de una artista brasileña

Por otro lado, como me gustan las distorsiones, prefiero no poner la versión (p. 191) original de Jacques Brel, sino una adaptación que ya transforma en un primer nivel, por eso pongo la versión de Marisa Matalasa⁸⁴, una cantante brasileña que canta en francés, como en *Matador* ponía a Mina cantando el bolero en español. Hay más distancia en las versiones, tienen más vida, sobre todo cuando están bien hechas. (Vidal, 1987, pp. 190-191)

También reside en ese acto de apropiación otra variable determinante que, como se analiza con posterioridad, es elemento fundamental en la distribución de la filmografía de Almodóvar según parámetros musicales, y que no es otra que la del idioma en el que se entona la melodía con texto y que ya aparece referida en la anterior cita bibliográfica. Como han evidenciado referencias documentales previas, el cineasta manchego se sirve de artistas latinoamericanos para construir sus primeras bandas sonoras. En consecuencia, el espectador asume y descifra sus mensajes musicales sin problema alguno trasladando esos significados a la interpretación de los discursos cinematográficos. Al no existir barrera lingüística entre las dos creaciones, el acceso y consumo del trabajo de esos cantantes es más sencillo y eficaz que si esta estuviera presente. Se visualiza en estas incorporaciones una estrategia por parte del realizador para, como se ha referido, conseguir que la recepción de esos mensajes sea más activa a partir de la distribución de sus narraciones. Una de las demostraciones de este interés se descubre en la inclusión de *Espérame en el cielo* entonada por

⁸⁴ La autora catalana traduce al castellano el nombre de la intérprete confundiendo, al mismo tiempo, el apellido. Por su parte, Orlando Gutiérrez, autor de la Tesis Doctoral *Pedro Almodóvar, director, guionista, productor y fotógrafo* incurre en un error de mayores dimensiones no sólo al modificar la nacionalidad de la cantante (le atribuye la norteamericana) también al asignarle una carrera musical y profesional completamente diferente a la verdadera (*cf.* 2011, pp. 379-380).

Mina en los últimos minutos de *Matador* (1986). Aunque se aprecia un empleo más guiado por los intereses narrativos en las elecciones de las canciones durante las primeras décadas almodovarianas, las de las últimas también ostentan una carga comunicativa relevante. La diferencia es que, al estar interpretadas en otros idiomas (fundamentalmente, en inglés), es necesario un examen más preciso para reconocerla. Asimismo, en estas producciones muchas de esas partituras son elegidas en base a criterios personales y del gusto del autor⁸⁵, como se ha marcado para el caso de *Werewolf*, lo que atestigua que su corpus musical filmico ha evolucionado en paralelo a su maduración profesional, siendo esta una de las hipótesis que sustentan esta investigación como se especifica en el siguiente apartado. Pero también habita en este principio de apropiación melódica una transnacionalización variable en términos y dimensiones geográficos y que es repercusión directa del mismo efecto aplicado a la obra almodovariana: habiéndose entendido a esta como un reflejo de lo castellano⁸⁶, erigiendo al realizador manchego como representante de múltiples reminiscencias del costumbrismo español⁸⁷,

⁸⁵ Esa personalización de la columna musical de su obra, presenta, en un primer acercamiento, dos elecciones atractivas en base a la lengua en la que están redactados sus textos. La primera, ya abordada, es *Nur nicht aus Liebe Weinen*, la partitura escrita en alemán repetida en el desarrollo de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*. La segunda es *Tajabone*, la canción del senegalés Ismaël Lô y que se escucha en *Todo sobre mi madre*. Almodóvar reconoce para esta última que, sin comprender su referente textual (se sabe que habla y comprende, además del castellano, el inglés y el francés), la carga emotiva y comunicativa a nivel musical era suficiente para integrarla en esa banda sonora. Así lo explica en el libreto del CD recopilatorio *¡Viva la tristeza!* “Recuerdo cuando estaba rodando en Barcelona *Todo sobre mi madre*. Yo ya había decidido que el tema que acompañaría a la protagonista a su llegada a Barcelona era *Tajabone* de Ismaël Lô. No sabía qué significaba la letra pero desde que la escuché sabía que esa composición era el manto perfecto con el que la ciudad de Barcelona cubría y protegía a la mujer rota que interpretaba Cecilia Roth” (2002b).

⁸⁶ Esta consideración ha de entenderse en términos socio-culturales o, dicho de otro modo, en relación con el imaginario social en el que se inspira Almodóvar y no en base a técnicas o géneros narrativos cinematográficos, ya que, como señalan varios autores, su producción aglutina influencias de los melodramas y comedias españoles y hollywoodienses, pero, también, de films catalogados como “de autor” (cfr. Williams Evans, 1996, p. 12).

⁸⁷ Núria Triana-Toribio, apoyándose en el trabajo de Vidal, defiende la existencia de referentes estéticos dignos del costumbrismo nacional pasado en los largometrajes almodovarianos (cfr. 2003, p. 139) postulando después que “the cinema of Almodóvar partakes, then, of both alternative discourses about Spanish cinema in the 1980s –the call for the heterogeneity, and the updating of the *costumbrista* non-art cinema genres. These two positions are not identical, but they share an approach to cinema: they are unapologetic about the entertainment quality to the medium, about using cinema to deliver more escapist, individualistic and hedonist messages, rather than expecting it to promote culture and/or proselytize” (2003, p. 140). (“El cine de Almodóvar participa, entonces, de los dos discursos alternativos sobre el cine español en los 80 –la llamada a la heterogeneidad, y el actualización de los géneros filmicos costumbristas no artísticos. Estas dos posiciones no son idénticas, pero comparten su aproximación al cine: no presentan remordimientos sobre la calidad de entretenimiento del medio, tampoco hacia el uso del

principalmente, con sus primeros largometrajes; su música ha traspasado fronteras en un doble sentido: bajo un concepto migratorio receptivo, sus películas han sido continente de adopción para muchas partituras de artistas y conjuntos extranjeros; mientras que, sujeto a la emigración, se han editado, según lo dispuesto, recopilaciones discográficas de las mismas que, duplicando a las nacionales, se han destinado al mercado francés e internacional genérico. Al mismo tiempo, en esta transnacionalización se identifica a la glocalización en tanto ejercicio inclusivo en la narración cinematográfica: como se ha apuntado, Almodóvar recurre, fundamentalmente, a canciones interpretadas en castellano. Independientemente de la nacionalidad de la voz que las entona y, consecuentemente, de que ese sea su idioma materno o no, el desarrollo de la partitura en paralelo al del discurso filmico propicia una integración en esa diégesis que, como se acaba de señalar, es entendida como una muestra fiable y fiel de la sociedad española contemporánea. Es este, precisamente, uno de los distintivos que los autores y estudiosos francófonos identifican como responsables de la buena acogida⁸⁸ de la producción del realizador en su conjunto socio-cultural implicándose una concepción, en cierta forma, errónea de los recursos compositivos al considerarse, siempre desde una perspectiva superficial y que no aborda a la película desde una posición analítica, como propios o específicos de la identidad musical española. Lo que se quiere decir con esto es que, especialmente para el espectador extranjero, el guionista y director y su universo creativo son entendidos como un espejo perfecto de la España actual; por ello, todo lo que presentan y representan es asumido como específico del país y, en consecuencia, esas canciones que, aún interpretadas en dialectos o con rasgos fonéticos específicos de determinados conjuntos sociales y nacionales, son consideradas como tales. Sin embargo, todo esto viene a reforzar la hipótesis que guía al propio cineasta a hacer uso de esos temas transnacionales y que es esa propulsión de artistas poco conocidos o perdidos en el olvido y, al mismo tiempo, esa asunción de algo ajeno como propio calificativo de la glocalización; consideración también

séptimo arte como vía para comunicar mensajes más escapistas, individualistas y hedonistas, más que estar expectantes ante la idea de promover la cultura y/o hacer proselitismo con el mismo”. Traducción de la autora).

⁸⁸ “Esta sobrevaloración de Almodóvar, unida a la infravaloración de los otros directores de cine español hace que la obra del manchego acabe representando por sinécdoque todo el cine español o, mejor dicho, la idea que los franceses se hacen del cine español, un modelo en el cual se conjugan las dos tendencias opuestas señaladas anteriormente: cierto exotismo, vinculado con la otredad pero también cierta universalidad” (Nancy Berthier y Seguin, 2007, p.20).

expuesta por Mark Allinson y mediante la que precisa que, frente al relativo determinismo de la calidad del tema musical, se erige su adecuación a la realidad diegética

Sometimes music is chosen more for its specific, cultural or intertextual associations rather than its quality or tone. Among such associations are those of national identity, religion, popular culture and other films. In the early films in particular, Almodóvar plays with questions of national identity in his choice of music.⁸⁹ (2006, p. 197)

La explicación a este fenómeno fundamental para la constitución identitaria de la obra almodovariana se perfila en la misma figura del cineasta y en su entendimiento de la música popular: en su tendencia selectiva de géneros específicos como el bolero o temas concretos coexisten, por un lado, que esas fórmulas músico-rítmicas y textuales responden adecuadamente a la historia que narra, características de los personajes que las protagonizan y/o concuerdan con el contenido informativo que se quiere comunicar; mientras que, por el otro, el hecho de escucharlas o haber accedido a ellas en un momento vital determinado, las convierte en parte de la experiencia existencial del cineasta quien, como se viene reseñando, la manifiesta en su filmografía siendo de presencia casi obligatoria la de esas creaciones musicales. Una melomanía de expresada recurrencia que, de acuerdo a Núria Triana-Toribio, por su naturaleza de indiscriminada heterogeneidad genérico-nacional participa de la ruptura con la concepción clásica de la musicalización de la narración cinematográfica y en la que las referencias clásicas y la unicidad o pureza etnográfica son sus principales señas de identidad (*cfr.* 2003, p. 140). De este planteamiento se deriva que, si se entiende a la glocalización de acuerdo a los parámetros y postulados desarrollados, esta se enuncia de manera encubierta. Tomando como referencia a la definición genérica que Sonia Fernández atribuye a este término en su artículo *La glocalización de la comunicación*, se reconoce en este la capacidad de constituir “complejas interconexiones entre sociedades, culturas, instituciones e individuos a escala mundial” (2001, p. 151); mientras que para la especificidad de los medios de comunicación establece que conectan a “telespectadores, oyentes, lectores y usuarios locales con una inmediatez y flexibilidad novedosas y, quizás, impredecibles (...) constituyen herramientas del doble proceso de globalización de lo local y de

⁸⁹ “En algunas ocasiones la música es seleccionada más por sus asociaciones específicas, culturales o intertextuales que por su calidad o tono/modo. Entre esas asociaciones se encuentran aquellas relativas a la identidad nacional, la religión, la cultura popular y otras películas. Particularmente en sus primeros largometrajes, Almodóvar juega con las cuestiones sobre la identidad nacional a través de la elección de la música”. Traducción de la autora.

localización de lo global que se está dando a nivel mundial” (2001, p. 159). Esa retroalimentación ya establecida para otras variables y estilemas de la obra almodovariana vuelve, por tanto, a referirse musicalmente, puesto que al mismo tiempo que composiciones y cantantes nacionales que, para este caso, serían entendidos como lo local, se integran en esa ficción española que, posteriormente y gracias a esa internacionalización y eliminación de fronteras, accede a un público universal; esos otros externos se nacionalizan formando parte de un universo específico y acotado que, como se ha defendido, acomete la función de paradigma de lo cinematográficamente español cumpliendo, en consecuencia, con la conceptualización de Fernández. En cuanto a esa identidad difusa que se ha percibido en la glocalización efectuada por y en Almodóvar (en cuanto creador y sustantivo calificativo de su propio ejercicio filmico) se explica a un nivel narrativo: si se entiende al discurso filmico como una entidad propia, determinada, como una realidad concreta puede equipararse, al menos, en términos referenciales y enunciativos, al escenario local. Todos esos elementos que forman parte de él absorben sus rasgos y, partiendo de esa premisa de lo español como distintivo de la obra almodovariana, se españolizan. Como primera consecuencia, esa adopción de los ritmos y géneros latinos como propios, aceptación revertida de la propia Historia y en la que esas colonias del continente americano estaban dominadas por el Imperio español. Como segunda y en la que prima lo local sobre lo global, tanto las modificaciones lingüísticas (es decir, la traducción de las letras originales de las canciones al idioma nacional) como las adaptaciones del mismo contenido textual e, incluso, la feminización o masculinización de la voz del intérprete. Todos estos cambios responden a esa glocalización encubierta y lo es porque, aunque parte de su premisa primigenia, la desvirtúa para potenciar la identidad de la producción cinematográfica; esto es, que acaba imperando la localización diegética sobre su combinatoria con lo global. Opuestamente, esto no puede establecerse ni como imperante, ni como dominante en la filmografía del manchego, ya que, como se ha puntualizado anteriormente, esta se estructura en períodos o etapas aproximativamente estancos que revelan que, para las producciones iniciadas en el año 1999, lo glocal se establece como distintivo fundamental. Por contra, este fenómeno se entiende como expresado en su completa magnitud en el campo músico-cultural al comprenderse que, como parte de esa estrategia integradora desarrollada por el director, la intertextualidad residente en los temas con letra no españoles afecta a las tendencias y estilos melódicos del área

nacional. Se defiende, en consecuencia, que, aun a modo de homenaje, la citación de voces como las de Chavela, Caetano o La Lupe, entre otros muchos, también evidencia el deseo de que se erijan como modelos o influencias al identificarlos como artistas determinantes para una etnomusicología específica e, igualmente, para un género o modelo compositivo concreto. Esquema referencial que, en realidad, parafrasea a una de las constantes de su producción y que es, precisamente, la alusión directa o maquillada a creaciones artísticas pertenecientes a diversas ramas y que le sirven como inspiración a la hora de concebir sus relatos o, en el caso de que no se produzcan las dos presencias, como elemento integrador determinante de los mismos.

Para concluir este apartado se considera adecuado presentar un párrafo aglutinador de todas las consideraciones enunciadas a lo largo de sus páginas y concretándolas a la creación almodovariana por dos motivos: primeramente, porque es el ámbito analítico que justifica la realización de esta Tesis Doctoral y, en segundo lugar, con el objetivo de establecer una lógica teórica para el apartado posterior y donde se continúa la profundización sobre la especificidad musical de esta obra cinematográfica. Partiendo de la conceptualización de Reay (2004) y de su identificación de dos tipos de ediciones de las bandas sonoras en base a las características compositivas y temporales de las partituras, se reconoce una continuidad genérica en el ejercicio almodovariano que, sin embargo, debe ser entendida con cierto distanciamiento: sus compilaciones, aquellas en las que coexisten canciones preexistentes con composiciones específicas para sus películas, responden al modelo dominante en la industria cinematográfica contemporánea. Sin embargo, es notable la evolución que estas sufren en paralelo a la maduración vital y autoral del cineasta pasando de un predominio de lo popular textual en sus primeras narraciones a su contrario en las últimas y en las que las creaciones de Iglesias son las más utilizadas relegando a la canción a un menor número referencial, pero, que no por ello implica una reducción de la carga informativa, ni de su impacto sobre el universo diegético y sus habitantes. Sujeto a este planteamiento se desvela que la melodía con letra de género popular responde en esta filmografía específica a tres deseos o intereses: la manifestación de los gustos personales del director, la ejecución de funciones narrativas (él mismo reconoce en esos temas unos roles especificados, como ya se ha indicado, en la propia escritura del guión) y el establecimiento de una vía promocional para esos cantantes a los que admira y que, de acuerdo a su punto de vista y para la mayoría de los casos, se encuentran en un estrato artístico

inconcebible o injusto en base a las repercusiones (reconocidas u obviadas) que han tenido o mantienen para un determinado género o ámbito músico-cultural. Así, ya sea a modo de homenaje o de propulsión de nuevos artistas, Almodóvar es consciente de la influencia que tienen sobre el público sus narraciones y de las dimensiones de los mercados a los que puede llegar; reconociendo, por tanto, de manera transversal el impacto existente en las sinergias establecidas entre las industrias disco y cinematográfica.

En definitiva, la selección musical, el tratamiento dado a las partituras y su emplazamiento y funciones asignadas conducen a un mundo creativo específico y único. Uno en el que la canción popular hace acto de presencia desde su nacimiento al caracterizarse por un origen social común, manifestar los rasgos propios de géneros musicales tradicionales y también porque, a partir de su inclusión en los discursos almodovarianos, han pasado a formar parte del sistema *mainstream* el cual las ha acercado al público o, en la mayoría de las situaciones, ha ampliado el número de rangos o segmentos del mismo que accede a ellas cumpliendo, en consecuencia, con el establecido como distintivo principal por la mayoría de las teorías contemporáneas.

2.4. Almodóvar musical: entre lo prefilmico y lo intradiscursivo.

J'adorais chanter, je passais mon temps à ça, j'étais le soliste et deux chœurs m'accompagnaient. Quand venait le moment de mon chant en solo, qui était vraiment une sorte de spectacle, de représentation, je dédiais ce chant au copain que j'aimais le plus. C'était un acte vraiment délibéré, calculé, je faisais un petit signe au copain qui me plaisait, il me montrait qu'il l'avait compris et je commençais à chanter pour lui.⁹⁰

Con estas palabras, el mismo Almodóvar le explicaba a Strauss (quien las recoge y presenta en el capítulo *Le cinéma comme ambition* de sus *Conversations* de 2004 -p.46-) sus primeras aproximaciones a la música. Ese pasado como solista de los coros del colegio católico en el que

⁹⁰ “Adoraba cantar, me pasaba el tiempo así, era el solista y dos coros me acompañaban. Cuando llegaba el momento de mi solo, que era, realmente, una especie de espectáculo, de representación, le dedicaba esa interpretación al compañero del que estaba enamorado. Era un acto totalmente deliberado, calculado, le hacía un pequeño signo/guiño a ese compañero que me gustaba, él me indicaba que lo había comprendido y yo comenzaba a cantar para él”. Traducción de la autora.

estudió durante su período cacereño y que ya ha sido ligeramente referido con anterioridad en colación a las características vocálicas de Caetano, ejerció como fuente de inspiración para muchas de las escenas incluidas en *Entre tinieblas* (especialmente, para la interpretación de *Salí porque salí*), la de características religiosa integrada en *La ley del deseo* (con Tina y Ada visitando el interior de la capilla escolar), pero, al mismo tiempo, se estableció como punto de partida para *La mala educación*, la película más autobiográfica del cineasta hasta este momento y que, por ese preciso carácter personal, ha sido uno de los trabajos más extensos en cuanto a su concepción y desarrollo temporal en la obra del realizador manchego⁹¹. Habitualmente, la mayoría de referentes bibliográficos dedicados al cineasta-autor español recogen alusiones a esa etapa infantil y, consecuentemente, al ejercicio musical practicado durante la misma, si bien, no todos la relacionan con el film indicado debiéndose la ausencia de coincidencia a la fecha de sus ediciones y/o publicaciones. Al igual que este ítem es una constante reiterada, lo es su período como integrante del dúo Almodóvar&McNamara y que, realmente, debería ser entendido como un trío dada la relevancia y las aportaciones compositivas del que fuera también uno de sus músicos filmicos de cabecera: Bernardo Bonezzi. Es más, si se revisan los títulos de crédito finales de las películas en las que aparecen algunas de sus canciones, los derechos autorales revelan esa triple identidad bajo el sintagma “P. Almodóvar, B. Bonezzi, F. de Miguel”. Esta implicación dual en el universo musical evidencia, al mismo tiempo, la evolución vital y espacial sufrida por el realizador: de ese primer acceso orientado por premisas religiosas y en el que las composiciones responden a unas técnicas de escritura e interpretación arraigadas, pasa a un escenario prácticamente inverso y en el que el incumplimiento de toda norma deriva de la expresión de la personalidad del intérprete. El manchego dejaba atrás un concepto existencial regionalista para adentrarse en uno ampliado y que admitía influencias exteriores convirtiéndose en un continente de grandes dimensiones en el que las diferentes ramas artísticas no sólo coexistían, sino que se influenciaban

⁹¹ La problemática de ese acercamiento y recuperación de un período negativo para el cineasta es explicado por él mismo en el guión del largometraje de 2004 y en el que ubica su origen, aunque de manera aproximada, en el año 1973 indicando que “escribí un relato furioso en el que me vengaba de la educación religiosa que había recibido en un colegio de curas veinte años antes. Casi veinte años después, me senté a desarrollarlo en forma de guión” para añadir líneas después que “todo esto lo escribía en el año 95. Desde entonces, cuando terminaba la película que estuviera rodando, volvía siempre a la escritura de ‘Las Visitas’, así se llamaba entonces ‘La mala educación’. El volumen y la trama crecían y se complicaban. Entre promociones y rodajes, cuando tenía la oportunidad, siempre volvía a esta historia que, con el tiempo, se había convertido en un reto, una obsesión y un refugio” (2004, p. 11).

entre ellas: era el Madrid de la Movida. Ligado fuertemente a este movimiento o corriente que nunca ha conseguido asumir una definición o conceptualización exacta (sobre todo, debido a que los propios nombres asociados a ella niegan cualquier categorización viniendo esta de estudiosos y autores ajenos a la misma), su participación y conocimiento de otros artistas asumidos como miembros de la misma le valieron, en un primer momento, para fundar sinergias creativas y, en otro segundo, para manifestarlas en su propia obra. Si estas relaciones se han enunciado en páginas precedentes, no se va a aumentar su número de alusiones al comprenderse que, si bien son relevantes en la contextualización del artista y de su filmografía, lo manifiestan a un nivel general para con el tema de esta Tesis Doctoral. Por ello, es necesario reconducir este planteamiento al ámbito que lo concierne: sujeto a esa aceptación de pertenencia a la nueva ola madrileña, el director manchego participaba de un círculo de compositores y músicos específicos de ese fragmento temporal que, incluso, llegan a convertirse en personajes de sus narraciones. A la primera inclusión efectuada a través de Olvido Gara, Alaska, en *Pepi, Luci, Bom* y que comparte con Carlos Berlanga y Javier Pérez Grueso (también conocido como Javier Furia), le sigue el mantenimiento de este último en *Laberinto de pasiones* (1982) y donde comparte escenario con Santiago Auserón (Radio Futura) y Poch (Derribos Arias y Ejecutivos asesinos). Aún desconocidos para la mayoría del público, esos nombres se convierten pocos años después en representantes de una corriente musical homónimamente denominada como el fenómeno socio-artístico-cultural que la integra y que se caracteriza, en su fundamento, por la coexistencia de rasgos compositivos e instrumentales del pop, el *rock*, el *punk* y la *new wave*, un predominio de ritmos rápidos y protagonismo residente en las guitarras eléctricas y letras que, escritas en castellano, se convierten en vía de expresión de un conjunto juvenil opuesto al período político reinante en España durante las décadas anteriores y que aprovecha el aperturismo facilitado, al mismo tiempo, por Enrique Tierno Galván, el entonces alcalde de la capital española y entendido por varios teóricos como el máximo defensor y responsable de la existencia, significación y promoción de la Movida como vía manifestante libertaria. Surge así el grupo Kaka de Luxe, formado por Alaska, Berlanga, Nacho Canut, Fernando Márquez (El Zurdo), Enrique Sierra y Manolo Campoamor y que ejerce como conglomerado musical inicial de cuya disolución nacen otros de los grupos fundamentales del

período como Alaska y Los Pegamoides, Radio Futura o Paraíso⁹². Las combinaciones y modificaciones de los integrantes de las múltiples formaciones responden tanto a motivos personales como a la búsqueda de sonidos que, verdaderamente, reflejaran las identidades y consideraciones compositivas de los mismos. Frente a estos artistas en los que se reconoce el deseo de triunfar y lograr un reconocimiento nacional⁹³ o, incluso, exterior, se presentan Almodóvar y Fabio. Como recogen varias entrevistas y libros, sus discos y actuaciones respondían más a la búsqueda y experimentación de la diversión que a la producción de materiales musicales de buena calidad. Sin embargo, su entendimiento personal de la actuación musical los convierte en uno de los dúos más relevantes de la época: travestidos, pintados, disfrazados, consideran que su presencia en el escenario no sólo conlleva la entonación de una partitura también una *performance* que, en cierta forma, narrativiza lo que están cantando. Esa popularidad explica e, igualmente, se deriva de la colaboración del dúo con Bonezzi: catalogado como uno de los compositores prodigio de la música popular española, su andadura comienza con 13 años en el grupo Los Zombies convirtiéndose en una de las formaciones más conocidas gracias a temas como *Groenlandia*. Siete años después empieza a trabajar con el cineasta y su compañero produciendo y grabando un primer *single* de doble cara (*Suck it to me* y *Gran ganga*) y que fue editado por el sello Victoria en 1982. Así, el propio compositor explica que esas dos canciones fueron el resultado de diversos encuentros y que, del entendimiento resultante, surgió el deseo de mantener esa colectividad musical significada en los directos sólo por las figuras de Almodóvar y Fabio

Eravamo un gruppo affiatato -Pedro, Fabio McNamara, Sigfrido Martin Begué, Carlos Berlanga ed io- sempre insiemen a tute le ore del giorno e della notte. Un po' per scherzo, un po' per divertimento durante quelle uscite iniziammo a scrivere

⁹² Jaime Royo-Villanova en su libro *Almodóvar, 'mon amour'* presenta al conjunto de la siguiente manera: “En 1977, un grupo de amigos habituales del Rastro formaba Kaka de Luxe. No sabían tocar, cantaban mal y duraron sólo ocho meses, pero pasaron a la historia. (...) Debutaron en un *pub* de Arguëlles, luego tocaron en Aluche y el Zurdo comenzó con su manía de tirarle cosas al público, al principio aviones de papel, pero (p. 167) se fue animando y al final arrojaba vísceras de animales. Eran así. Muchachos que se reunían para ver ‘Los teleñecos’ y maquinar delitos. (...) También se decía que Kaka de Luxe era una farsa, pero rompieron una especie de pudor y la gente se lanzó. Efecto dominó. Ahí empieza la nueva ola” (2006, pp. 166-167).

⁹³ Esta apreciación debe entenderse de manera genérica, ya que, precisamente, el grupo considerado como cabeza de la corriente musical de la Movida, Kaka de Luxe, reconoció en boca de Alaska y Nacho Canut que en esos primeros instantes que supusieron el establecimiento, nacimiento y constitución de diferentes conjuntos musicales, su principal motivo existencial era la diversión (equiparándose al dúo del cineasta y McNamara). Níegan, así, cualquier repercusión de ese grupo para sus carreras musicales posteriores.

canzoni (...). Due canzoni finirono in *Labirinto di passione*: erano ‘Suck it to me’ e ‘Gran ganga’ (la canta Imanol Arias ma la voce è di Pedro). Continuummo a scrivere canzoni, convinchemmo una casa discografica a produrre un Lp. Fu una esperienza divertente, fatta con due soldi. Il disco conteneva nove canzoni, le parole erano di Fabio e Pedro, le musiche quasi tutte mie. Arrivarono la recensioni, le canzoni venivano trasmesse della radio, Fabio e Pedro furono chiamati anche in tv.⁹⁴ (Sergio Naitza y Valeria Patané, 1992, p. CCLXI)

El disco al que se refiere Bonezzi se publica un año después bajo el título *¡Cómo está el servicio... De señoras!* Y, nuevamente, bajo el sello Victoria. En él no sólo aparecen las dos canciones integradas en el film de 1982, recuperándose a *Suck it to me* en el relato inmediatamente posterior; también *Voy a ser mamá* y *Susan get down*, constituyentes de la banda sonora de *La ley del deseo* y que se publicaron de manera autónoma bajo el formato del *single* de doble cara en el año del estreno de *Entre tinieblas*. Junto a estas partituras aparecen *Moquito a moco*, *Rock de la farmacia*, *Monja Jamón*, *Safari* y un remix de la canción titulada por Susan, entre otras. Aun tratándose, como señalaba el compositor, de una compilación determinada por la diversión y, en cierta manera, por la oferta de sonidos y tendencias nuevos, el único CD de Almodóvar&McNamara es considerado por varios especialistas como uno de los trabajos emblemáticos tanto de los años 80 como de la música popular española; prueba de este reconocimiento es la inclusión del trabajo entre los catalogados como los 100 mejores discos nacionales de este género según los parámetros del crítico y periodista Jesús Ordovás y que aparecen expuestos en su libro publicado en 2010 *Los discos esenciales del pop español*. El respaldo que supuso la publicación del LP para el dúo artístico implicó su presencia en televisión, como apuntaba Bonezzi, pero también la celebración de conciertos y eventos de similares características; actividad esta última que, según McNamara, fue el verdadero trampolín para su participación en los programas de la cadena pública televisiva

⁹⁴ Traducción de la autora: “Éramos un grupo muy unido –Pedro, Fabio McNamara, Sigfrido Martín Begué, Carlos Berlanga y yo– siempre juntos a cualquier hora del día o de la noche. Un poco de broma, un poco por diversión, durante esas salidas empezamos a escribir canciones (...) Dos composiciones terminaron en *Laberinto de pasiones*: eran ‘Suck it to me’ y ‘Gran ganga’ (la canta Imanol Arias, pero, la voz es de Pedro). Continuamos escribiendo temas, convencimos a una casa discográfica para que produjera un LP. Fue una experiencia divertida, hecha con poco dinero. El disco contenía nueve canciones, las letras eran de Fabio y Pedro, la música casi toda mía. Llegaron las revisiones, las canciones se transmitieron por la radio, a Pedro y Fabio les llamaron para salir en televisión”.

Il nostro primo show come gruppo stabile Almodóvar-MacNamara fu nel Rock-Ola, con la collaborazione di Eduardo alla batteria, Carlos Berlanga e Bernardo Bonezzi alla chitarra, Ana Curra alla tastiera e Olvido faceva il coro. Io e Pedro indossavamo abiti di Antonio Alavarado. Quello fu il nostro debutto e la nostra consacrazione. Poi seguirono spettacoli in TV, concerti a Barcellona, nel Rock-Ola due o tre volta ancora, a Valencia....⁹⁵ (Naitza y Patané, 1992, p. XLI).

En este sentido, se ha de destacar la activa presencia que la pareja tuvo en el calificado como espejo televisivo de la Movida: el programa dirigido y presentado por Paloma Chamorro *La edad de oro* y que podía verse en el segundo canal público, el UHF según su denominación en ese momento. En la emisión del 26 de julio de 1983⁹⁶, la periodista madrileña daba paso a una actuación de Almodóvar&McNamara matizando que, después de esas colaboraciones con otros músicos de la corriente artística indicados anteriormente, habían decidido iniciar un período en solitario; es decir, aferrarse a un concepto de dúo en el que la música, generalmente, es pregrabada e, incluso, emitida por un magnetófono o reproductor. Reside en esta propuesta el gen del *playback* que, si bien no era realizado por el cineasta y su compañero (la principal premisa en la que se basaba el programa de Chamorro era ofrecer actuaciones en directo), sí recurre a esa base instrumental de existencia previa, lo que permite concentrar el interés del oyente-espectador en la puesta en escena y en la interpretación de los “cantantes” (el entrecomillado es defendido con mayor precisión líneas más abajo). Precisamente, en el fragmento televisivo señalado, el director se encarga de activar el sistema de reproducción del disco. Vestido de traje blanco y negro, con pendientes, tacones rojos y un carro de la compra como complemento entona *Moquito a moco* junto a una Fanny McNamara que viste una chaqueta típica del traje de luces taurino. El carácter performativo remarcado en un párrafo anterior aparece cuando el LP deja de reproducirse y ante lo que el dúo responde desarrollando un diálogo que es seguido por la entonación de *Voy a ser mamá*. La actuación que, de acuerdo a los cortes que la integran parece

⁹⁵ Traducción de la autora: “Nuestro primer show como grupo estable Almodóvar-McNamara fue en el Rock-Ola, con la colaboración de Eduardo en la batería, Carlos Berlanga y Bernardo Bonezzi a las guitarras, Ana Curra en los teclados y Olvido hacía los coros. Yo y Pedro llevábamos vestidos de Antonio Alavarado. Aquello fue nuestro debut y nuestra consagración. Después siguieron los espectáculos en televisión, conciertos en Barcelona, en el Rock-Ola dos o tres veces más, en Valencia...”.

⁹⁶ El vídeo, que forma parte del archivo on-line de RTVE, se encuentra en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/personajes-en-el-archivo-de-rtve/almodovar-mcnamara-actuacion-edad-oro-1983/349225/>. Consultado el 06 de febrero de 2014.

ser la presentación del disco, concluye con *Monja Jamón* que, en el montaje de la pieza televisiva, continúa a un fragmento de la única, hasta ese momento, película con protagonismo religioso que había rodado Almodóvar y que era *Entre tinieblas*. La espontaneidad manifiesta en este último caso revela, precisamente, el tipo de importancia que el realizador y su compañero le daban a sus escenificaciones musicales y que este último le confiesa a Strauss

C'était un désir sans prétention, un désir ludique. L'expérience de la scène est très intense, je la recommande à tout le monde. Cela ne veut pas dire qu'il est important de faire quelque chose sur scène et que les autres le voient mais c'est très intéressant d'avoir pour interlocuteur un groupe de gens, et pas une seule personne.⁹⁷ (2004, p. 18)

El entendimiento del acto artístico vertido en esa intervención en el programa de Chamorro encuentra una duplicación en *Laberinto de pasiones* y donde el dúo interpreta *Suck it to me*. Este fragmento del largometraje de 1982 supone una ejemplificación tanto de esa consideración como del propio autoanálisis que el cineasta hace de su formación musical y en el que se percibe a uno de los motivos principales que explica y justifica su posterior disolución. En primer lugar, la actuación es un ejercicio de espontaneidad en todas sus dimensiones: considerado, originariamente, como un *playback* efectuado por Fabio y Popocho⁹⁸, la ausencia de este último obliga al propio realizador a subirse al escenario. El estilo excéntrico de McNamara presentado en televisión se mantiene en la producción fílmica, al igual que sucede con Almodóvar y quien recurrió a su hermano Agustín y a Cecilia Roth para completar su *look* (*cf.* Vidal, 1987, pp. 45-46). Instantaneidad resolutive, por tanto, que, contrariamente, no es perceptible en el montaje final y donde todo el discurso parece responder a unas normas exactas de planificación y que, igualmente, refleja la inmediatez para solventar un problema en un cineasta que, en ese momento, se enfrenta a la segunda dirección de un largometraje y en el que ya habita el gen de un realizador meticuloso y dominador de todas las fases creativas de sus proyectos y que, generalmente, es calificado como uno de los exponentes que justifican su catalogación como cineasta-autor. En

⁹⁷ “Era un deseo sin pretensión, un deseo lúdico. La experiencia de la escena es muy intensa, se la recomiendo a todo el mundo. Con esto no quiero decir que es importante hacer cualquier cosa y que los otros lo vean, pero, sí es muy interesante tener como interlocutor a un grupo y no, únicamente, a una persona”. Traducción de la autora.

⁹⁸ Aunque en la cita en la que aparece referido este nombre no se especifican más datos, la búsqueda posibilita su identificación como uno de los integrantes de la Orquesta Mondragón, siendo su máximo representante Javier Gurruchaga. De esta manera, Popocho sería Pedro Ayestarán, Popotxo de acuerdo a su nombre artístico habitual.

segundo término, la introducción de *Suck it to me* y, previamente, del grupo ficticio Ellos apunta a una autodenominación; es decir, Almodóvar se sirve de la diégesis para definir y personalizar a su dúo en otra formación y, asimismo, para enunciar la naturaleza de sus composiciones. De esta manera, a partir del [27:58] señala del conjunto liderado temporalmente por Riza (Imanol Arias) que es “un grupo que todos conocéis y que odiáis y que habéis oído muchas veces en la radio sus maquetas y que no gustan nada. Se llaman Ellos”, añadiendo después que “aquí mi amiga y yo vamos a improvisar una bonita canción que, si el *disc-jockey* tiene por bien de ponernos cualquier tiempo de fondo *funky*, pues... La vamos a cantar ahora mismo”. El concepto biográfico reside en este extracto narrativo, ya que, si se compara con una de las respuestas que el manchego le da a Paloma Chamorro en su programa⁹⁹, es coincidente en términos generales: “Es evidente que no somos músicos (...) En efecto, nuestras canciones corresponden a nuestros gustos, pero, nuestra capacidad de tergiversación y de transformación es tal que yo creo que el plagio desaparece y acaba convirtiéndose en una obra maestra”. Se refuerza con esta declaración del manchego que, más que un dúo musical, sus actuaciones junto a Fanny McNamara responden a las ya citadas características performativas y en las que la columna sonora es el soporte principal. Y, por ello, precisamente, no niegan la apropiación de bases rítmicas existentes (como, igualmente, sucede en la escena fílmica descrita) o, incluso, esa variación confesa de temas previamente comercializados. Si el manchego siempre reconoce su incapacidad para erigirse como una estrella musical seria, responde de igual manera ante un posible futuro en ese ámbito: nuevamente ejerciendo Chamorro como confesora, el realizador le explica que Almodóvar&McNamara son unas estrellas fugaces y que su principal objetivo es parecerse a sí mismo y que acabará lográndolo. Reside en este último planteamiento el origen de uno de los fragmentos calificados como emblemáticos de la cinta de 1999, *Todo sobre mi madre* (el monólogo de la Agrado en el que aboga por la consecución del cuerpo, de la persona que siempre se ha deseado ser desarrollado en el segmento del montaje comprendido entre las referencias [1:12:57] y [1:14:57]), así como el motivo que explica la disolución del dúo: si Jean-Claude Seguin identifica en la publicación del LP y los

⁹⁹ La confesión pertenece a la entrevista recogida en su segundo capítulo antológico ubicada en la siguiente dirección web y consultada el 08 de febrero de 2014: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-2/780667/>. El minutaje preciso del fragmento se inicia en el [20:18].

diferentes EP o *singles* al principio de lo coyuntural, expresión del interés del cineasta por la nueva tradición musical surgida en España (*cfr.* 2009, p. 77); María Antonia García de León y Teresa Maldonado reconocen en la efervescencia de su régimen musical actoral tanto un distanciamiento de la figura del realizador fílmico predominante en ese momento, como una manifestación contraria a participar de una única porción artística (*cfr.* 1989, p. 63). Pero, estas dos autoras enuncian en su trabajo al que el mismo Almodóvar reconoce como justificante de su salida del universo musical asociado a un papel activo: el escándalo que acaba denominando a su dúo y que se bascula con el éxito reconocido por gran parte de los jóvenes nacionales (fundamentalmente, por aquellos asociados a la Movida), siendo este último el causante de una reflexión personal que hace que el realizador manchego decida constreñirse al séptimo arte. También ha de tenerse presente en esta despedida la propia situación en la que se encontraba la corriente madrileña: el determinismo temporal residente en su nacimiento deja lugar a la manifestación y, sobre todo, a la implantación de movimientos y géneros artísticos que suponen un nuevo período para el marco nacional. Con esto, lo que se quiere manifestar es que, como reconocen la mayoría de sus nombres, la Movida surge sin pretensión y práctica ausencia de reconocimiento por parte de los músicos que la identifican y representan. La lógica asociativa y natural que explica la variación y formación de los diferentes conjuntos musicales responde más bien al placer de aprovechar la libertad expresiva recientemente lograda en el país y a la combinatoria ensayística de las influencias compositivas exteriores. Es, por tanto, cuando esos cantantes y grupos se establecen y comienzan a escribir temas con una repercusión pública evidente, cuando se empieza a hablar de una década melódica renovada, constituyente de nuevos fenómenos y líneas que sucederán su período manifestativo en los siguientes años. Paralelamente, el cine de Almodóvar sufre las repercusiones de esa evolución innata: si *Pepi, Luci, Bom* y *Laberinto de pasiones* son entendidas por la mayoría de los autores y teóricos como films de ficción en los que el principio documental también es residente¹⁰⁰, la pérdida de la dominancia de la Movida como excusa de los múltiples diálogos entre

¹⁰⁰ En este sentido, Daniel López en su artículo sobre *Laberinto de pasiones* incluido en el trabajo coordinado por Antonio Castro, concede varias líneas a la enumeración de los artistas de la Movida que aparecen como elenco actoral o asociados a los decorados, aludiendo a la aparición del dúo musical en los siguientes términos: “La voluntad de realismo de Almodóvar en la puesta en escena de la noche madrileña de la *movida* es tal que le lleva a incluir en este primer tramo de la película un número de su propio dúo artístico Almodóvar&McNamara.

ramas artísticas también encuentra a su igual en la concepción filmica de la obra almodovariana; es decir, el cineasta-autor reconoce lo caduco de la corriente madrileña así como los efectos negativos que una inmersión total y predominante en el escenario musical puede tener para su desarrollo y mantenimiento como uno de los realizadores nacionales más destacados. Sabedor del período en el que se encuentra la cinematografía española y del impacto que han tenido sus dos primeros largometrajes, decide apostar por ese sueño que, inicialmente, le lleva a la capital (con un posterior desánimo al descubrir la clausura de la Escuela de Cine) y que implica el afianzamiento progresivo de ese director que quiere llegar a ser parafraseando la referencia de *La edad de oro* indicada más arriba. Por el contrario, es de obligada inclusión la referencia al *playback* que Almodóvar&McNamara hacen de *La bien pagá* en *¿Qué he hecho yo...!!* Y que supone un regreso o mantenimiento con elipsis (en *Entre tinieblas* ninguno de los dos artistas aparece) del dúo en la obra del manchego. Sin embargo, el principio que rige esta presencia no responde a un fin documental o muestrario de las características musicales de la época al tratarse de una canción de los años 30; pero sí cumple para con la naturaleza del conjunto: ataviados como si de una película de época se tratara (Smith identifica en Fabio atisbos de Scarlett O'Hara - *cfr.* 2000, p. 54-, mientras que en los *Archives* se equipara a esta puesta en escena con escenificaciones operísticas -*cfr.* 2011, p. 75-), el realizador y su compañero se presentan como una pareja en la que el primero, en el papel de hombre, le dedica la letra de la canción de De Molina al segundo¹⁰¹, haciendo notables el conocimiento y la cierta trayectoria en la interpretación de roles de diversas características que, precisamente,

A la interpretación del tema 'Suck it to me' hay que añadir la autoría del director y su pareja artística de la única canción que oímos interpretar a Ellos, 'Gran ganga'" (2010, p. 36).

¹⁰¹ La modificación de género en la figura de Fabio fue una constante en las intervenciones del grupo donde aparecía, fundamentalmente, ataviado como mujer. En relación a esto, Bradley Epps identifica en McNamara la aglutinación de ítems o referentes propios de estas teorías: "Fabio is the most intemperate and intractable, the campy cock of the walk, the queen of artifice and bad taste: spectacular, scandalous, hysterical. He signifies, in Susan Sontag's terms, 'the sensibility of failed seriousness', 'the theatricalization of experience', and 'the coverbility of 'man' and 'woman' (...) Enacting femininity as an aggressively masculine (im)posture and (dis)possession, Fabio signifies the persistence of a desire that does not recognize itself in the mirror of reproduction, a love that dare not see its image" (1995, p. 106) ("Fabio es el más desmedido e intratable, el gallo cursi del camino, la reina del artificio y del mal gusto: espectacular, escandaloso, histérico. Significa, en términos de Sontag, 'la sensibilidad de una seriedad fallida', 'la teatralización de la experiencia, y 'la conversión del 'hombre' y la 'mujer' (...) Representando la feminidad como una (im)postura masculina agresiva y de (des)posesión, Fabio significa la persistencia de un deseo que no se reconoce a sí mismo en el espejo de la reproducción, un amor que no se atreve a ver su imagen". Traducción de la autora).

identifica a sus actuaciones públicas precedentes. Un ejemplo, asimismo, en palabras de Santiago Auserón, “del arte popular y creativo” que caracteriza a las *performances* del dúo¹⁰² y un ejercicio de homenaje y muestra de su propia realidad: como le explica el realizador a Vidal, su presencia en la realidad diegética “era, como siempre, un poco por necesidad, aunque probablemente hay algo de ilusión respecto a Miguel de Molina. Lo que se ve en el plató de televisión son los carteles y los cuadros que hay en mi casa” (1987, p. 115).

Se llega, por tanto, al punto final de la actividad musical del realizador. Bajo una conceptualización totalitaria aplicada a la obra cinematográfica, este se presenta en 1983, al identificarse la última inclusión de temas propios en la película estrenada en ese año. Como se ha detallado previamente, la repercusión, mayor actividad y popularidad del dúo que forma con Fabio se produce posteriormente, de acuerdo a la fecha de publicación de sus diferentes *singles* y del LP. Asimismo, y según lo justificado, al reconocer la misma naturaleza de la reproducción y ejecución musical en el relato de 1984 así como las características de la puesta en escena, se puntualiza en *¿Qué he hecho yo...!!* La conclusión de la participación en esa rama artística. Asimismo, ha de matizarse que, como se ha señalado en páginas previas y se profundiza en apartados posteriores, las canciones de Almodóvar&McNamara se recuperan en una banda sonora posterior, si bien, al no ser interpretadas por el dúo diegéticamente, se entienden más como un recuerdo integrado que participa de la significación del discurso respondiendo a múltiples motivos. En este punto se clarifica, consecuentemente, la titulación de esta sección del marco teórico: la relación prefilmica del manchego con la música se manifiesta bajo el régimen de la independencia, ya que, como se ha expuesto, era una vertiente artística que desarrollaba de manera paralela y que, en ciertos casos, integraba en la cinematográfica. Una vez volcado en el séptimo arte, se beneficia de sus conceptos definidores para seguir demostrando su melomanía. Su habilidad reside, así, en seguir recurriendo a aquellos temas que le gustan y que logra encajar sin producir choque o sorpresa alguna en sus narraciones, aspecto que valora de igual modo Thomas Sotinel

En 1986, en unas declaraciones para la radio el cineasta dice: ‘Me interesan todos los géneros musicales y no rechazo ninguno. No existe ninguno que me parezca antiguo o moderno. Mi educación pop data de los años sesenta, pero todos los géneros melodramáticos son adecuados para mis películas, quiero decir, bolero,

¹⁰² Estas palabras se extraen también del programa antológico de Chamorro posicionadas en el minutaje [25:15].

mambo, cumbia, salsa y la música latina en general. Es un género desvergonzado, en el mejor sentido del término'. En la actualidad, las bandas sonoras originales de las películas de Pedro Almodóvar ya no tienen sitio para el *rock*. Oscila entre la elegancia semiclásica de Alberto Iglesias, su compositor favorito, a la arqueología de paroxismos sentimentales. (2010, p. 25)

En este planteamiento se refiere el aspecto que se aborda más detalladamente en las páginas posteriores (el relativo a una evolución en la selección de los componentes del recurso musical), pero, al mismo tiempo, la personalización en la selección de los géneros y cortes melódicos. Valoración coincidente con una de las respuestas que Almodóvar le da a Strauss y en la que evidencia el determinismo residente en las canciones de sus bandas sonoras: “Les chansons sont une partie active, une sorte de dialogue, dans les scénarios de mes films et elles disent beaucoup sur les personnages, elles ne sont pas là pour faire joli”¹⁰³ (2004, p. 69). Esta aplicación aproximativa al recurso musical con letra denota la naturalización, el proceso por el que sumerge a esas partituras en sus universos diegéticos exponiéndoselas al espectador de una manera lógica e interpretándolas este último de igual forma. Posiblemente, el hecho de que las conciba desde un primer momento e, incluso, las haga partícipes (a un nivel referencial) de los diálogos de los personajes contribuye a que el receptor las asuma como tal, como referencias o identidades comunicativas distintas, propias que, sin embargo, logran encajar en el puzzle creativo y significativo que es el discurso cinematográfico. De igual modo, en la cita del autor francés se apunta a uno de los temas más reiterados en los textos dedicados al cineasta y a su obra y que es la evolución sufrida y apreciable tanto de forma global (esto es, en cuanto a su filmografía completa) como específica (tal es el caso de la música, entre otras variables). Actualmente las referencias a ese pasado melódico, a esa formación adquirida en el colegio y desarrollada durante la Movida son ya pinceladas referenciales concentrándose el número de alusiones a su participación creativa junto a compositores concretos y, especialmente, en relación a Alberto Iglesias. Se entiende a su música de otra manera y porque él mismo lo ha deseado así: Almodóvar se concede el deseo y la posibilidad de decidir qué cortes incorporar, considerándose que se trata de aquellos que realmente le gustan o que, además de fascinarle, como ya se ha explicado, pueden cumplir una buena función

¹⁰³ Traducción de la autora: “Las canciones son una parte activa, una especie de diálogo, en los guiones de mis películas y dicen mucho sobre los personajes, no están ahí para hacerlo bonito”.

narrativa. Ahora recurre más a las partituras instrumentales que, sin embargo, suponen un cierto retroceso si se recuerda la cita que apelaba a la deconstrucción de la estructura hollywoodiense con las primeras obras almodovarianas: con el músico vasco ha logrado controlar la masa musical de sus films, decide qué sonidos incorporar y cuáles no aproximándose a las figuras clave de los cineastas-autores clásicos (como Hitchcock o Fellini, entre otros). La incorporación de cortes preexistentes o adaptados es reducida, primando lo original, lo específicamente concebido para su universo; decisión que, de igual manera, le distancia de otros realizadores contemporáneos próximos a su categoría (Quentin Tarantino, Martin Scorsese, el francés Guillaume Canet, etc.) quienes apelan por esa selección propia y expresión de temas preconcebidos y que, sin necesidad de servir como herramienta informativa, sí pueden, por un lado, desvelar una cierta melomanía o gustos específicos y, por el otro, dotar a la narración de un *tempo*, un estatus o un sentimiento concretado, únicamente, por su propia existencia discursiva. Aglutina, en suma, a los dos modelos diametralmente opuestos del cineasta-autor con respecto al elemento musical logrando un equilibrio entre ambos tipos de partituras y haciendo uso de cada una de ellas cuando considera que sus valores asociados son más convenientes para la significación e interpretación de sus relatos.

2.4.1. Fundamentos de la musicología almodovariana: su obra como catálogo.

La filmografía de Pedro Almodóvar es distribuida de acuerdo a diferentes parámetros por la mayoría de los autores y estudiosos que se enfrentan a su obra. Aunque la práctica totalidad coincide en la distribución y asociación de las películas, por el momento, no existe una catalogación imperante, situación derivada, posiblemente, de la actividad del cineasta; esto es, al seguir escribiendo y rodando guiones, algunos de los títulos separados en el tiempo pueden englobarse bajo un mismo recurso tipificador, siendo el más comúnmente aplicado el género narrativo, si bien, como casi todos los trabajos recogen y el propio realizador defiende, sus relatos no responden a las características de uno, resultando del ejercicio combinatorio de varios (si bien, el melodramático es reconocido como una constante en su producción). Esta ausencia de una fragmentación compartida dificulta el establecimiento de una evolución musical paralela que, por el contrario, sí puede ser elaborada en base a otros ítems como el género de la partitura, sus características instrumentales y vocálicas, su naturaleza en función de la diégesis, etcétera. De

hecho, lo que revela este último ejercicio es que, intrínsecamente a la maduración del realizador español, se aprecia una modificación en la selección de los temas con letra, cambio que guía la realización de esta Tesis Doctoral y que es presentado con mayor precisión páginas después. Dadas la magnitud y repercusión existentes en la distribución de la filmografía objeto de estudio, es de obligado comentario las propuestas con las que se ha trabajado, modelos para la creación del mapa musical evolutivo analizado. Tomando como principal referente a Strauss por la proximidad de los datos expuestos al basarse su texto en una entrevista, el autor francés distribuye a la producción almodovariana en ocho bloques¹⁰⁴

La vie est une comédie “Pepi, Luci, Bom...” “Laberinto de pasiones”	Le cinéma comme ambition “Entre tinieblas” “¿Qué he hecho yo...!!” “Matador”	Maître de son désir “La ley del deseo”	Idylles et idoles de studio “Mujeres al borde de...” “¡Átame!”
L’artifice et son revers “Tacones lejanos” “Kika”	Passions à Madrid “La flor de mi secreto” “Carne trémula”	A cœur ouvert “Todo sobre mi madre”	Le temps des secrets “Hable con ella” “La mala educación”

Fig. 1 - Propuesta distributiva de la filmografía almodovariana. Fuente: elaboración propia a partir de la planteada por Strauss en su libro *Conversations avec Pedro Almodóvar* (2004).

Como se aprecia, la repartición de las películas responde a factores de diversa índole: mientras que los primeros tres conjuntos se justifican por la postura del cineasta hacia su obra (basado, primeramente, en un divertimento que luego se convierte en ambición, de acuerdo a la conceptualización presentada, y que culmina en un deseo en el que se atisba el nacimiento de la productora familiar de mismo nombre y el inicio del proceso madurativo del cineasta-autor); el cuarto alude a los decorados, ya que los títulos de 1988 y 1990 están rodados en estudios (de

¹⁰⁴ Las denominaciones en la traducción castellana de la autora son: *La vida es una comedia*, *El cine como ambición*, *Maestro de su deseo*, *Idilios e ídolos de estudio*, *El artificio y su reverso*, *Pasiones en Madrid*, *A corazón abierto* y *El tiempo de los secretos*. Por su parte, los colores que los denominan se corresponden con los de las páginas titulares del trabajo del autor francés sirviendo de modelo para los planteados páginas atrás y previamente referidos en el capítulo introductorio.

hecho, la película protagonizada por Antonio Banderas y Victoria Abril encuentra parte de su explicación existencial en el aprovechamiento de los espacios que habían sido contruidos para la primera), extendiéndose al grupo constituido por *Tacones lejanos* y *Kika* y que comparten la temática del espectáculo. Las últimos tres agrupaciones responden a valores espaciales (localización urbana predominante), narrativos (en cuanto Strauss entiende a la cinta de 1999 como una manifestación biográfica en términos emocional y sentimentales) y temáticos (el entramado de personajes en los dos primeros relatos de la década inicial del 2000 remite a unas relaciones cruzadas en las que palpita el elemento enunciador del título de Strauss: los secretos). Más genérica se presenta la propuesta de Sotinel (2010) quien, aún incluyendo a las películas de los años 2006 y 2009, distribuye a la filmografía almodovariana en cuatro equipos: “En un lugar de la Mancha” (*Pepi, Luci, Bom*), “¿Cómo se construye un cineasta?” (*Laberinto de pasiones - La ley del deseo*), “Un director a las puertas del Olimpo” (*Mujeres al borde... - La flor de mi secreto*) y “Lienzos de maestro” (*Carne trémula - Los abrazos rotos*). En este caso se aprecia más notablemente, sobre todo, porque es la variable que determina la denominación de cada extracto, que la división se ha efectuado teniendo en cuenta al ítem “autor-cineasta”; es decir, el francés se aproxima a los relatos almodovarianos siguiendo la evolución artística de quien los firma. Determinada por la fecha de publicación de su trabajo, Vidal aglutina a las primeras narraciones del manchego de acuerdo a colores y reconociendo a un primer período “rosa, es un decir, aplicado a *Pepi...* y *Laberinto...*, un período negro integrado por *Entre tinieblas* y *¿Qué he hecho yo...* y un período azul o, mejor aún, granate o cárdeno que serían *Matador* y *La ley del deseo*” (1987, p. 231). Entendiendo a este parámetro como manifestante del género narrativo dominante y de la trama principal, se debe destacar su postulado por dos motivos fundamentalmente: es la primera autora que redacta un trabajo sobre Almodóvar contando con su participación activa al desarrollarse de acuerdo al género de la entrevista y, en consecuencia, se trata de un libro de obligada lectura, por lo habitual, referido en los estudios que abordan la figura y obra del manchego y, por ende, su perspectiva, aun distanciada de las de los dos autores franceses señalados, sienta las bases y el reconocimiento de que, efectivamente, la filmografía del autor de *Pepi, Luci, Bom* responde a un catálogo. Bajo similitudes se presenta la categorización de Maldonado y García de León, referentes documentales generalmente indicados en los trabajos

nacionales, y que se asemeja, especialmente, a la de Sotinel al identificar cuatro etapas y entender a la evolución del realizador como parámetro fundamental para su constitución. De esta forma, asocian a los tres primeros largometrajes con el aprendizaje; *¿Qué he hecho yo...!!* Es asumido como una ejemplificación de su madurez iniciada y del acceso a un público general a través de temas sociales más cotidianos; por su parte, los relatos de 1986 y 1987 se enuncian como muestra de un mayor control y elaboración del discurso cinematográfico convencional y *Mujeres al borde...* Además de coincidir con la narración de 1984 en la búsqueda de un auditorio más amplio, supone, según sus términos, una introducción a la alta comedia (*cfr.* 1989, pp. 210-211). Por tanto, si se examinan estos cuatro planteamientos se reconoce que, salvando las diferencias de los años de redacción de los textos y, a rasgos generales, son coincidentes. Puesto que lo que se desea es examinar si la variable “canción” ha sufrido una evolución paralela a la de la obra fílmica en la que se integra, se rediseña la Fig. 1 (p. 139) originando una nueva distribución que aglutina a los diferentes parámetros citados simplificándola a la par que acoge una perspectiva propia al evidenciarse la falta de algunos films y aspectos determinantes reconocidos como tales por el propio cineasta



Fig. 2 - Propuesta distributiva de la filmografía almodovariana resultante de la combinatoria teórica.
Fuente: elaboración propia.

La nueva propuesta reduce, por un lado, las categorías de Strauss e incrementa, por el otro, en dos unidades a las de Sotinel, Maldonado y García de León. Como sucede con el autor de *Conversations avec Pedro Almodóvar*, los parámetros aplicados muestran diversas naturalezas habiéndose tenido en cuenta aquellas consideraciones reconocidas en la mayoría de los tratados previos estudiados y que vienen a categorizar, aunque no siempre de forma notable, los diferentes puntos que constituyen la progresión de la obra almodovariana. Reconociendo el carácter documental en las dos primeras películas, las estrenadas entre 1983 y 1988 se identifican como un manifiesto del crecimiento artístico del cineasta: realizando un ejercicio más detallista y nutriéndose de un grupo técnico más profesional, *Entre tinieblas* señala el punto de partida con la reiterada alusión bibliográfica a la planificación y angulación ideada por Almodóvar y que suele ejemplificarse con los primeros planos dedicados al personaje de Julieta Serrano (la Madre Superiora). Desde ese momento, el manchego continúa realizando guiones que, a partir de 1985, se tiñen de un halo más personalizado como consecuencia de la fundación de la productora familiar. Se incluye en este conjunto a *Mujeres al borde de...* Porque es a partir de esta cuando el cineasta disfruta de un reconocimiento a escala mundial. Los títulos precedentes se erigen como los peldaños que debe subir hasta alcanzar esa gloria deseada y que encuentra a su igual en el relato de finales de la primera década cinematográfica. Este aspecto es también el que explica la denominación del tercer conjunto y en el que, además de mantener su posición a nivel internacional, el manchego manifiesta una madurez completa acompañada de la coproducción con empresas francesas y que evidencia tanto su aterrizaje en el mercado del país vecino como su buena aceptación por parte de público y crítica (es a partir de los años 90 cuando se empieza a conocer toda su obra, recuperándose las primeras películas y organizándose eventos en torno a la figura del director español). La diferenciación e independencia de *Carne trémula* se entiende bajo las siguientes causas: en el ámbito actoral, después de haber convertido a Marisa Paredes y Victoria Abril en sus musas, el cineasta se rodea de nuevos talentos de la cinematografía española y recupera a nombres representativos de la misma (casos de Pepe Sancho y Ángela Molina). También se produce una modificación en la naturaleza del guión: si Almodóvar es el autor original de la práctica totalidad de ellos (aunque *Matador* lo escribió con la colaboración de Jesús Ferrero y su hermano Agustín aparece con la misma referencia para el caso de *La piel que habito*), el de la película de 1997

presenta una fuerte inspiración en la novela de Ruth Rendell *Live flesh*¹⁰⁵ y en cuya concepción participan asimismo Ray Loriga y Jorge Guerricaechevarría. Por su parte, Sotinel, en una valoración general, apunta al distanciamiento que esta narración presenta con respecto a las otras almodovarianas y en las que el dominio y manifestación del cine negro, el equilibrio entre los personajes femeninos y masculinos y la ausencia de referentes cómicos son sus principales señas de identidad (*cfr.* 2010, p. 64). Strauss también le plantea esta diferenciación creativa al cineasta quien responde que

Ce n'est pas une chose que je m'efforce de faire, c'est tout simplement une nécessité pour moi. Cela ne veut pas dire que je ne reconnais pas ce que j'ai fait jusqu'à ici, je me sens seulement plus libre dans ma façon d'aborder les choses. Je ne veux pas avoir une griffe qui devienne une marque déposée, même si les gens avec qui je tourne verraient plutôt les choses comme ça. (...) Je pense cependant que le public peut me reconnaître dans ce film comme moi je m'y reconnais, mais il est vrai que mon évolution semble provoquer pas mal de confusion autour de moi. (...) Mon indépendance, c'est de faire non pas les films que les gens veulent que je fasse, mais les films auxquels je tiens, moi. Mais de tout cela, je ne suis pas conscient durant mon travail. Je peux seulement en parler quand ce travail est terminé.¹⁰⁶ (2004, p. 147)

El cuarto bloque encuentra a su naturaleza constituyente en el reconocimiento mundial del realizador y su obra y que se manifiesta, entre otros premios internacionales, por la obtención de dos Oscars de la Academia norteamericana: el de Mejor Película Extranjera para *Todo sobre mi madre* y el de Mejor Guión Original para *Hable con ella*. Las dos narraciones se expresan como contiguas al finalizar e iniciarse a través del mismo recurso del decorado: el telón de un teatro. Mientras que en el largometraje de 1999 recibe sobreimpresa la dedicatoria del director a Bette Davis, Gena Rowland y Romy Schneider, además de a todas aquellas “actrices que han hecho de actrices. A todas las mujeres que actúan. A los hombres que actúan y se convierten en mujeres. A todas las personas que quieren ser madres. A mi madre” (Almodóvar, 2002c, p. 204); la película de

¹⁰⁵ Aunque al tomar a la obra literaria como punto de partida se podría calificar al guión de adaptado, Almodóvar matiza esta posible consideración en su texto definiendo que “*C.T.* es un intenso drama, barroco y sensual (totalmente independiente de la novela de Ruth Rendell que lo inspira) que participa del thriller y de la tragedia clásicos” (1997, p. 246).

¹⁰⁶ “No es una cosa que me esfuerce en hacer, simplemente, es una necesidad para mí. Esto no quiere decir que no reconozca lo que he hecho hasta ahora, únicamente, me siento más libre en mi manera de abordar las cosas. No quiero tener un sello que se convierta en marca registrada, incluso si la gente con la que ruedo vería, más bien, las cosas de esta manera. (...) Sin embargo, pienso que el público puede reconocerme en esta película como yo me reconozco, pero, es verdad que mi evolución parece provocar más bien confusión a mi alrededor. (...) Mi independencia es hacer no los largometrajes que la gente quiere que haga, sino aquellos que yo quiero. Pero, de todo esto no soy consciente durante mi trabajo. Sólo puedo hablar de ello cuando está terminado”. Traducción de la autora.

2002 acoge los datos relativos a la producción, autoría y denominación dejando paso a la coreografía de Pina. Esta sucesión, aun no prefigurada, se enuncia en el film protagonizado por Cecilia Roth: es en las paredes de la habitación de su hijo donde se reconoce una fotografía de la artista alemana. Interesado en rendirle un homenaje, la presencia del realizador en el patio de butacas de una sala barcelonesa donde se escenificaba *Masurca Fogo* le reforzó ese interés reconociendo que fue en ese momento cuando, sin pretenderlo, decidió que dos piezas de Bausch se encargarían de abrir y cerrar su nuevo relato. Una continuidad que, del mismo modo, se expresa a nivel narrativo: como señala Anna Pasqualina Forgione en su trabajo, el tema central de *Todo sobre mi madre* es la maternidad; una abordada desde una nueva conceptualización por parte del manchego y que implica la enunciación de una paradoja acerca de la concepción biológica y de la figura paterna. Asimismo, remarca que “Manuela perde un figlio in un incidente stradale e lo ritrova, in forma non biologica, ma attraverso una storia di sentimenti comuni, nel nuovo figlio di Rosa”¹⁰⁷ (2003, p. 234). Igual maternidad y equitativa pérdida se reconoce en *Hable con ella* donde el proceso también supone una diferenciación con lo habitual al derivarse de la violación de Alicia por Benigno. Más allá de la interpretación que el espectador puede darle al hecho y de la confesión reiterada de Almodóvar sobre la imagen que proyecta en el personaje interpretado por Javier Cámara (el cineasta-autor siempre ha manifestado su deseo de no orientar la valoración del público, ni de dotar de valores positivos o negativos al enfermero), interesa la repercusión subyacente en el embarazo. Los efectos positivos que refiere George M. Wilson en su artículo *Rapport, rupture, and rape: reflections on ‘Talk to her’* (cfr. Eaton, 2009, p. 47) remiten a la recuperación y despertar de la bailarina; consecuencia que teje la comparativa equitativa con el largometraje anterior. Con esto lo que se plantea es que tanto Manuela como Alicia inician un nuevo período vital a partir del concepto de la maternidad: mientras que la primera supera, como se ha señalado, la muerte de su hijo y logra comenzar una nueva etapa en la que mantiene su estatus como cabeza de familia; la segunda sale del coma, y a pesar de que pierde a su heredero y nunca es consciente de su presencia interna, se postula positivamente hacia el período que inicia. Comparten, por tanto, ambas producciones un sentimiento de esperanza sujeto a la figura materna ya sea esta mantenida o negada.

¹⁰⁷ Traducción de la autora: “Manuela pierde un hijo en un accidente de coche y lo encuentra, de forma no biológica, pero, a través de una historia de sentimientos comunes, en el nuevo hijo de Rosa”.

El último bloque de la distribución filmica propuesta debe comentarse según un doble nivel: denominativo y constituyente. Su titulación como *Bicefalía tridimensional* se explica por una heterogeneidad sustentada, al mismo tiempo, en la repetición de parámetros concretos. Así: *La mala educación* y *Los abrazos rotos* comparten atisbos biográficos. Si bien la primera, como se ha anotado previamente, es una de las producciones que ostenta un período de gestación mayor dado el enfrentamiento que el director tenía que afrontar con su pasado; en la segunda, Almodóvar se refiere a sí mismo a través de Mateo/Harry Caine, su álter ego: sufridor de migrañas, el cineasta reconoce que uno de sus mayores temores es perder la vista, situación que experimenta el personaje señalado. En cierta forma, el guionista se sirve del director diegético para conocer los procesos creativos cinematográficos desde esa otra posición haciendo gala, al mismo tiempo, de una de sus habilidades y que es el reconocimiento de la calidad de una toma de la producción en función de las características sonoras y vocálicas de los actores¹⁰⁸. De igual forma, los largometrajes de 2004 y 2009 coinciden en la diversidad de los géneros narrativos de los que participan si bien en ambas el cine negro ejerce un papel dominante; determinismo narrativo que encuentra a tendencias de la trama reiteradas en la duplicidad y los triángulos amorosos. También es esta similitud la que permite equiparar a *Volver* y *Los amantes pasajeros*: estrenadas con siete años de diferencia, sendas han supuesto el reencuentro del manchego con la comedia. La primera película mantuvo la estela del reconocimiento público inaugurada en el 99 obteniendo, entre otros, los premios al Mejor Guión y a la Mejor Interpretación Femenina en el Festival Internacional de Cine de Cannes. A pesar de que se distancia de las dos producciones comentadas en este sentido, el largometraje de 2006 perpetúa la mirada hacia el pasado residente en *La mala educación* y sostiene a uno de los temas clave de la filmografía almodovariana: la muerte. Alejado del escenario rural que coprotagoniza el film interpretado por Penélope Cruz, Lola Dueñas y Carmen Maura, entre otras, se perfila la última película estrenada. Nuevamente ejercicio de un discurso coral, *Los amantes pasajeros* ha sido continuamente presentada bajo la fórmula “Almodóvar regresa a la

¹⁰⁸ Esta confesión la realizó durante el estreno nacional de la película y puede leerse en la versión digital del artículo firmado por Gregorio Belinchón *Diez perlas de Almodóvar (y una sobre él)* consultado el 13 de febrero de 2014 y recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2009/03/13/actualidad/1236898806_850215.html. Asimismo, la muestra cinematográfica de esta capacidad se reconoce en dos momentos de *Los abrazos rotos* siendo sus minutos precisos el [1:31:17-1:32:06] y [1:55:45-1:56:08].

comedia”. Oración también presente en la mayoría de las noticias periodísticas que abordaron el rodaje y estreno de *Volver*; el analista de taquillas cinematográficas Juan Herbera plantea esa igualdad genérica en una entrada de su blog en marzo de 2013

Esta semana es el turno de *Los amantes pasajeros*, que supone el regreso de Almodóvar a la comedia pura tras veinte años de apostar por historias dramáticas. Desde *Kika* (1983) la única concesión había sido *Volver* (2006). De por medio, títulos muy diversos que han representado para el realizador llegar a las más altas cotas de reconocimiento de la industria tanto en España como fuera de nuestras fronteras.¹⁰⁹

Finalmente, esa bicefalia con la que se nombra al último conjunto de películas almodovarianas y que, de acuerdo a lo expuesto, se manifiesta en la coexistencia del cine negro y la comedia como géneros narrativos de primer orden, encuentra a su tercera dimensión en *La piel que habito* (2011). Segundo guión basado en una novela (*Mygale* de Thierry Jonquet) establece lazos de unión con el film de 1997, pero, también lo hace con el de 2004, ya que es otra de las narraciones que mayor tiempo ha ocupado el cajón creativo de su realizador. Sotinel ubica en 2006 las declaraciones de Almodóvar sobre su película número 18 y quien descubría que el papel que, posteriormente, fue interpretado por Elena Anaya, estaba destinado a Penélope Cruz (*cf.* 2010, p. 90). También se refiere a este título Méjean en su *Almodóvar, les femmes et les chansons* remarcando que tenía noticias del interés del manchego por desarrollar un guión a partir de ella y realizarlo previamente al año 2009 (*cf.* 2011, p. 49). Por su parte, en el trabajo coordinado por Duncan y Peiró el propio cineasta explica que, aún teniendo como referentes a Luis Buñuel, Hitchcock, Fritz Lang, al *gallio* italiano y a *Los ojos sin rostro* (Georges Franju, 1960), *La piel* responde a sus principios de sobriedad y austeridad, mirando al cine de terror, pero, sin explotar la tendencia *gore* asociada al mismo (*cf.* 2011, p. 377). En este sentido, las fórmulas narrativas incumplen con las de los binomios ya presentados (residiendo ahí, en gran parte, la tercera dimensión enunciativa), pero, reiteran la presencia de conectores con producciones pasadas, fundamentalmente, en el marco actoral al recuperarse las presencias de Paredes y Antonio Banderas (este último no había vuelto a trabajar con el realizador manchego desde 1990). Asimismo, merece su inclusión el hecho de que, durante las semanas de promoción y estreno de

¹⁰⁹ *Almodóvar regresa a la comedia* [Entrada de blog]. Consultada el 13 de febrero de 2014 y recuperado de: <http://blog.rtve.es/estrenos/2013/03/almod%C3%B3var-regresa-a-la-comedia.html>.

la película, Almodóvar halagó a su protagonista llegando a puntualizar que, con ese largometraje, se iniciaba el período “Elena Anaya”. Subyace aquí otro de los parámetros que algunos de los teóricos han tomado como guía para la catalogación de su obra: a una primera etapa o secundaria, si se toma como miscelánea a los primeros trabajos cinematográficos, representada por Carmen Maura, le suceden las de Victoria Abril, Marisa Paredes (que comparte protagonismo en *Tacones lejanos*) y Penélope Cruz. A pesar de que el manchego habla de ese período inaugurado en 2011 y denominado por la actriz palentina, no existe, hasta el momento, una continuidad: *Los amantes pasajeros* supone la recuperación de artistas que habían trabajado previamente con él (Cruz, Banderas, Roth, Cámara, Suárez) y la presencia de nombres considerados como representativos de la cinematografía nacional contemporánea (Silva, Areces, de la Torre, Arévalo, Silvestre), selección que vuelve a tejer una línea conectora con *Carne trémula* y que, de igual manera, se mantiene en *Silencio*, ya que a las repeticiones de Susi Sánchez, Darío Grandinetti y Rossy de Palma se suman las novedades de Emma Suárez, Adriana Ugarte, Michelle Jenner o Inma Cuesta, entre otras.

Tras la explicación de la propuesta distributiva del universo cinematográfico almodovariano se llega a la conclusión de que este último bloque engloba a todas sus características: con una producción más genérica en sus primeros momentos, su filmografía se identifica en la contemporaneidad con la figura retórica del cajón de sastre. Ello se explica por la dificultad asociativa de los diferentes largometrajes de acuerdo a referentes invariables derivada de los distintivos propios y muy afianzados presentes en cada uno de ellos. Sin embargo, sí es perceptible el entramado de hilos conectores extendidos a lo largo de toda su obra; dado que, si hay un rasgo potencialmente diferenciador en la creación de Almodóvar es que todos sus relatos se aproximan desde alguna perspectiva¹¹⁰. Coinciden con esta valoración la mayoría de los autores que analizan

¹¹⁰ Así lo evidencia Smith específicamente para *Todo sobre mi madre*. En la página 190 de su trabajo (2000) expone la recuperación de Cecilia Roth como protagonista y que no había vuelto a ocupar ese rol desde 1982 (su intervención en *Entre tinieblas* es reducida cumpliendo con el papel de personaje secundario), cómo su trabajo como enfermera ligada a la donación de órganos y los trasplantes encuentra a su modelo en la otra Manuela que, interpretada por Kiti Manver, aparece en *La flor de mi secreto*; también enuncia los siguientes paralelismos (algunos considerados por el teórico británico como guiños del cineasta a sus espectadores más fieles): la Agrado vestida de Chanel (falso) como Rebeca en *Tacones lejanos*; su defensa de su realidad, de su verdad como mujer (a través de ese monólogo ya citado) presenta reminiscencias en uno de los diálogos de Juana (*Kika*); la inserción y referencias a *All about Eve/Eva al desnudo* (Mankiewicz, 1950) remiten a *Mujeres al*

su trabajo: el manhego, dominador del pastiche y de la intertextualidad ya enunciada, no sólo remite a películas anteriores que bien le sirven de inspiración, bien se convierten en cita con toda concreción en sus relatos, también se señala a sí mismo; referencialidad que, según Smith, repercute positivamente en el afianzamiento de su obra: “Self-citation is used as a kind of narrative shorthand, increasing the density and intensity of the new work by calling up the rich, varied and unique universe Almodóvar has created over twenty years of film-making”¹¹¹ (2000, p. 191). Parte de explicación de este diferencial reside en la inalterabilidad a la que han quedado sujetos sus equipos artístico y técnico en términos generales y que ha contribuido activamente a los hechos referidos; reconociéndose en esa precisión, en esa identidad volcada en el ejercicio cinematográfico la justificación de las reminiscencias constantes. El realizador manhego no puede negar su realidad fílmica y, cuando intenta huir de ella, como, por ejemplo, se ha señalado para el caso de *Carne trémula*, se descubre que algún componente diegético o narrativo remite a otra de sus ficciones (el género *noir* le lleva a *La mala educación* y *Los abrazos rotos*, como también lo hace el triángulo amoroso). Autorreferencialidad encubierta que, sin embargo, se expresa con totalidad en algunos de los *pressbook* o materiales promocionales de sus últimas películas. Este entramado intrafilmográfico (si se permite el establecimiento de un nuevo término ajustado a la realidad referencial a la que remite) permite el uso de la conceptualización de la bisagra con respecto a los bloques expuestos y que se manifiesta en aquellos títulos que, integrados en alguno de ellos, también pueden pertenecer, por características compartidas, a uno o varios. A los casos ya referidos se suma el de *La flor*: entendido como el conclusivo del período “Director internacional, afrancesado y maduro” y cumpliendo el mismo papel para una etapa catalogada en función de la actriz protagonista, es entendido en varios trabajos como el inaugurador de un nuevo fragmento cinematográfico: el autor se traslada por primera vez al pueblo (previamente, ha rodado escenas de *¡Átame!* En el municipio cacereño de Granadilla, pero, al tratarse de uno abandonado y al ser una pequeña parte de la narración la que se desarrolla en esa localización, no se entiende

borde de un ataque de nervios y el doblaje de *Johnny Guitar* (Ray, 1954), mientras que *La voz humana* llevada al escenario en *La ley del deseo* encuentra a su igual en la representación de *Un tranvía llamado deseo*.

¹¹¹ “La autocitación es empleada como un tipo de clave narrativa, incrementando la densidad e intensidad del nuevo trabajo reclutando la riqueza, variedad y la unicidad del universo que Almodóvar ha creado durante sus veinte años como realizador”. Traducción de la autora.

como manifestación significativa del mismo) acercando al espectador a la tradición rural manchega; muestrario que recupera en *Volver*¹¹². Esa salida del marco urbano madrileño es prevista por el realizador poco después del estreno de *Kika*, como recoge Alejandro Varderi y quien también incluye el reconocimiento del realizador de que su obra estaba modificándose (*cfi.* 1996, p.165). En este sentido, Strauss expone su respuesta sobre la idea de que en la película de 1995 reside una sinceridad, un tratamiento que, desde una visión global, es totalmente opuesto al presente en la producción anterior; contestación que refleja el cambio vital sufrido por el autor

Faire un film comme cela demande de pouvoir vraiment s'ouvrir, se donner. (...) Mais plus le temps passe, plus je conçois mon travail dans ce sens, comme une exploration de ce qu'il y a en moi de plus fort, de plus authentique. Pour moi, le cinéma est de plus en plus une manière de m'ouvrir, de me montrer tel que je suis, alors que dans la vie, je peux me cacher, m'isoler, donner une image de moi construite de toutes pièces, j'ai le temps. (...) Cette fois, comme ce travail d'ouverture s'est fait en partie de manière inconsciente, il était moins douloureux.¹¹³ (2004, p. 146)

Este perfil de *La flor de mi secreto* denota, como se ha previsto, que puede ser igualmente entendida como inicio de un nuevo período; pero, sobre todo, ejemplifica y afianza esa ausencia de lo limítrofe tanto entre las películas como entre los posibles compartimentos constituyentes de su agrupación. Esa no presencia sujeta a las leyes combinatorias y referenciales ya consideradas, revela asimismo la complejidad del ente creador: con una maduración artística y personal impresa y expresa en su obra, su ascenso etario se ha proyectado en sus trabajos que, aun compartiendo características y pudiendo ser equiparados a diferentes niveles, no dejan de ser dependientes de la situación anímica y existencial que atraviesa Almodóvar. Con esto, lo que se quiere decir es que esa dificultad de la distribución de su filmografía también se explica en la independencia y el

¹¹² Además, ambos discursos filmicos se aproximan de forma evidente a través de los diálogos de los personajes: en *La flor*, Leo presenta a su editora una novela en la que trata sobre “una madre que descubre que su hija ha matado al padre después de que este intentara violarla y que para que nadie se entere, la madre lo hiberna en la cámara frigorífica del restaurante de un vecino” ([33:16-33:28]), parte fundamental de la trama de la cinta de 2006. Mismo anuncio preciso, aunque más remarcado, se reconoce en *Los abrazos rotos* y donde *Mujeres al borde de...* Es recuperada diegéticamente, siendo reinterpretada y modificando su título por *Chicas y maletas*.

¹¹³ “Hacer una película como esta demanda poder abrirse realmente, darse. (...) Pero, cuanto más pasa el tiempo, más concibo mi trabajo en este sentido, como una exploración de eso que hay en mí, de lo más fuerte, lo más auténtico. Para mí, el cine es cada vez más una manera de abrirme, de mostrarme tal y como soy, mientras que en la vida, me puedo esconder, aislar, dar una imagen de mí construida totalmente de piezas, tengo tiempo. (...) Esta vez, como este trabajo de apertura se hizo en parte de manera inconsciente, era menos doloroso”. Traducción de la autora.

individualismo residentes en cada una de sus películas. Estas responden a contextos personales y artísticos específicos, desvelando en cada momento una perspectiva diferente de quien las firma. Por ello, no existen esos parámetros establecidos que se anunciaban en las primeras líneas de este apartado, ni fragmentaciones creativas totalmente coincidentes. A esto se suma el hecho de que, como se ha especificado, cada trabajo que expone una catalogación del universo narrativo almodovariano presenta una fecha de publicación diferente, quedando sujeto a los materiales e informaciones publicados en medios periodísticos de actualidad de ese momento como recurso referencial y panorama base del ejercicio analítico que desarrolla. Ahora bien, esa complejidad no se presenta bajo el carácter de la imposibilidad, máxime cuando, como se viene apuntando, se perfilan puntos de unión que, en la actualidad, dibujan un círculo *quasi* perfecto: retrocediendo a lo largo de estas líneas, se ha mencionado que *Los amantes pasajeros* se ha calificado como cercana a *Pepi, Luci, Bom*. Teniendo en cuenta que se trata del largometraje número 19, resulta un diagrama en el que los 18 largometrajes se suceden como puntos fuertes y débiles. Si se manifiesta visualmente teniendo como variable el número de espectadores que han acudido a las salas de cine españolas¹¹⁴, la secuencia circular obtenida (Fig. 3) es la incluida en la siguiente página. La interpretación de sus datos constituyentes revela la oscilación que ha sufrido la filmografía almodovariana en el ámbito público de su recepción: frente a los tres primeros títulos encargados de dibujar una ascensión explicada, en gran parte, por la aceptación y el impacto que tuvo la obra del manchego en el conjunto madrileño (se ha de tener presente el mantenimiento que tuvo *Laberinto de pasiones* en las salas del cine “Alphaville” encargado, al mismo tiempo, de producirla), *¿Qué he hecho yo...!!* Y *Matador* suponen un descenso llamativo, especialmente, si se tiene en cuenta que la primera de estas películas es valorada por gran parte de los autores y teóricos como uno de los puntos significativos de su trabajo al reforzar muchas de sus señas creativas. *Mujeres al borde de...* Se anuncia como la producción con mayor impacto en las salas nacionales superando en más de 600.000 espectadores a la que se la aproxima y que es *Todo*

¹¹⁴ Los datos han sido extraídos de las páginas web “El Blog del Cine Español” y de la del Ministerio de Cultura. Esta dualidad se debe a que la última únicamente ofrece los posteriores a 2002, frente al primero que recoge los números de espectadores que han acudido a las salas cinematográficas a ver todas las narraciones almodovarianas. Asimismo, para los casos coincidentes se han tomado como referentes los números estatales. La ausencia de *Los amantes pasajeros* se debe a que no se han encontrado resultados relativos al total de entradas vendidas en España.

sobre *mi madre*. El caso de la séptima narración filmica de Almodóvar mantiene la tendencia ascendente iniciada por su predecesora (*La ley del deseo* y que logró incrementar en más de 360.000 asistentes a los resultados de su caso previo) y evidencia la similitud de aceptación de público y crítica, ya que, como se ha explicado previamente, la cinta de 1988 supuso el reconocimiento internacional del cineasta-autor.

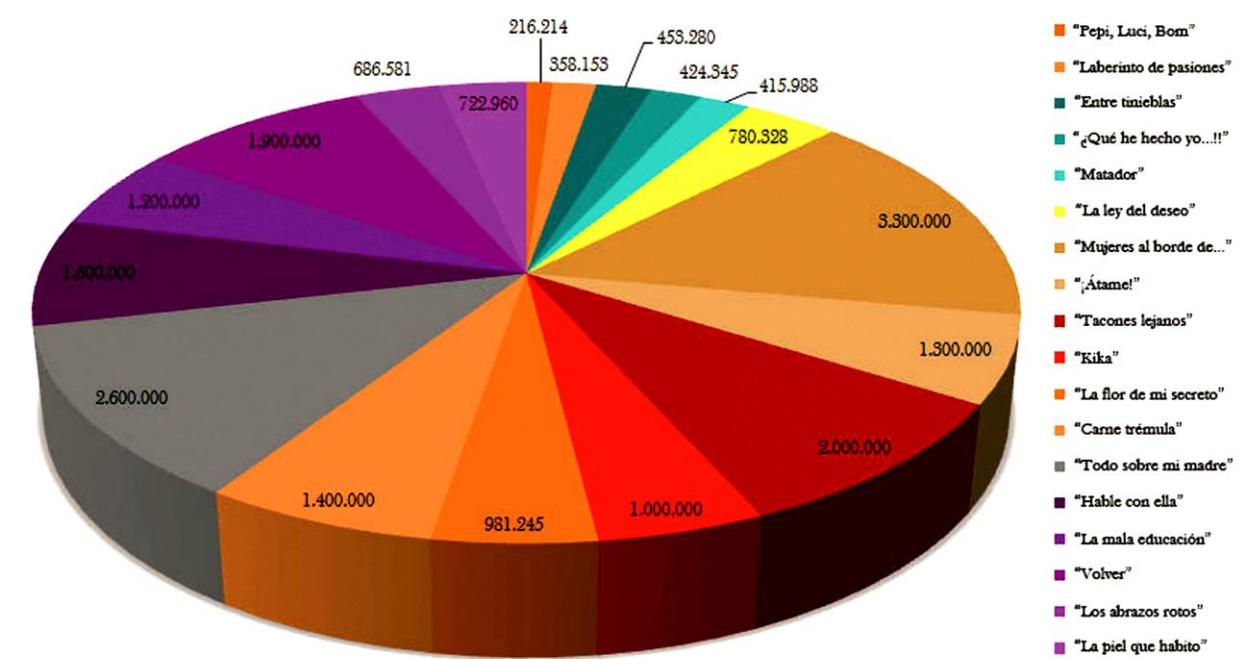


Fig. 3 - Diagrama del número de espectadores en salas españolas para las películas de Almodóvar. Fuente: elaboración propia a partir de los datos extraídos de las páginas webs de "El Blog del Cine Español" y del Ministerio de Cultura.

El período identificado como el de la internacionalización y francés supone una progresión caracterizada por la debilidad: *¡Átame!* *Kika* y *La flor* se mueven alrededor del millón de asistentes suponiendo el primer film la pérdida de dos millones con respecto a la última narración protagonizada por Maura. Únicamente *Tacones lejanos* inyecta recuperación a la etapa comprendida entre 1989 y 1995. *Carne trémula*, a pesar de moverse en totales parejos a los de la película protagonizada por Abril y Banderas, inicia otro período de resultados positivos que conoce su clímax con la estrenada en 1999 y que, como se ha evidenciado, es el segundo largometraje más taquillero del manchego. Nuevamente, dos producciones suponen un descenso de las cifras: *Hable con ella* y *La mala educación* no atraen tanto al público español, pero, para

esta filmografía concreta. Lo que se quiere decir es que, si se toman como referencia a los datos ofrecidos por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, este posiciona en el número cuatro del ranking nacional a la primera para su año de estreno, mientras que la segunda ocupó el mismo lugar; quedando ambas exentas de inclusión en el grupo de las 25 producciones con mayor recaudación independientemente de su nacionalidad (lo que implica el dominio de las norteamericanas fundamentalmente). De este modo, los dos primeros relatos de esta nueva década se presentan como llamativos para la taquilla en el ámbito regido por la producción nacional, pero no para el grueso de la obra a la que pertenecen. Así, se debería tener presente el contexto en el que cada una de las producciones llegó al circuito comercial y las diferentes variables que se tienen en cuenta en cada momento para la contabilización de las entradas adquiridas; sin embargo, este tema no se imbrica como fundamental para esta Tesis Doctoral. Coincidiendo con la mayoría de los trabajos e, incluso, con los reconocimientos y premios otorgados, *Volver* marca el tercer caso de mejor asistencia a las salas con casi dos millones de espectadores apreciándose en el regreso a la comedia y en la recuperación de una de sus actrices fetiches (ítem más remarcado durante los meses de preproducción y presentación de la película) a dos de los principales motivos de esa repercusión (el largometraje coral encabezado por Cruz ocupó la segunda plaza en la selección nacional de este tipo de trabajo cinematográfico con mayor recaudación, mejor puesto para un relato de este realizador hasta la fecha). Manteniendo la característica habitual de la progresión, *Los abrazos rotos* y *La piel que habito* suponen nuevas pérdidas, si bien, la segunda marca una ligera recuperación con respecto a su predecesora (en términos nacionales esto también se evidencia, ya que, frente a la ficción del 2011, en el cuarto lugar nacional de la categoría ya referida, la primera descendió hasta el noveno puesto) y, asimismo, reforzando las palabras de Sotinel quien comenta en su trabajo que, efectivamente, el film estrenado en 2009 no obtuvo el reconocimiento público pensado en un primer momento (*cf.* 2010, p. . Este análisis global y, al mismo tiempo, genérico de la obra almodovariana también origina una nueva distribución que remarca las múltiples distinciones catalogadoras que pueden aplicarse y cómo su interpretación también puede ejecutarse teniendo en cuenta otras variables o parámetros. De igual manera, refuerza el postulado sobre la circularidad existente en la producción del cineasta-autor objeto de estudio y su consecuente regreso al origen tanto en términos de géneros narrativos como, incluso,

en los económicos (ingresos en taquilla) con esa regresión diametralmente opuesta al aumento de la aceptación reconocido para sus primeros trabajos¹¹⁵. Lo que también se extrapola de la consulta de la relación “Asistencia del público a salas-Película dirigida por Pedro Almodóvar” es el fenómeno de la sorpresa y del interés mantenido en tres esferas (público general, periodistas/público especializado y teóricos): el director español trabaja bastante con la idea de continuidad siendo uno de los temas que suelen protagonizar sus entrevistas. Así, suele aportar pequeños detalles sobre sus próximos trabajos dejando entrever, habitualmente, las líneas narrativas y de género que aborda. El efecto es el nacimiento de una espera alimentada por él mismo que, sin embargo, en el momento actual se caracteriza por la inexistencia: si *Los amantes pasajeros* ya hacen acto de presencia referencialmente en *La mala educación* a través de un póster¹¹⁶ colgado en la oficina de Enrique, otro de los áter ego de Almodóvar, y que se reconoce en el [02:55] (equiparándose, por ende, a la referencia a *Volver* integrada en *La flor de mi secreto* ya comentada y que, incluso, puede entenderse como recuperada en el mismo título de 2005 a partir de otro póster promocional, *La abuela fantasma*, perceptible en el [03:17]), latiendo la idea de que podía convertirse en una película del propio director; las referencias al regreso de la comedia se iniciaron poco después del estreno de *La piel que habito* conociéndose a día de hoy que *Silencio* supone el regreso al melodrama y al cine de mujeres que le encumbró al reconocimiento internacional. Y es, precisamente, la manifestación fílmica de esta decisión la que puede alterar el ritmo del diagrama o reforzarlo para casos concretos.

¹¹⁵ La consideración de concebir a la filmografía de Almodóvar como una base circular en la que el inicio y el fin, como un único punto coincidente, lo establecen *Pepi, Luci, Bom* y *Los amantes pasajeros* denota un movimiento paralelo inverso general: si en los inicios hay una primera ascensión, en la franja final también se produce el mismo movimiento, si bien, con la debilidad residente en el estreno de *Los abrazos rotos*. *Entre tinieblas* y *Volver* suponen el clímax de un reconocimiento positivo que se recupera, respectivamente, en las dos producciones más impactantes del realizador manchego: tras *¿Qué he hecho yo...!!* *Matador* y *La ley*, el éxito de *Mujeres al borde de...* Mientras que, en lo que sería su equiparable en orden inverso, *Todo sobre mi madre* después de los fracasos relativos de *La mala educación* y *Hable con ella* (reduciéndose en una unidad la distancia entre los puntos fuertes de la secuencia). *Grosso modo*, el paralelismo se mantiene en el movimiento circular, ya que, ante la oscilación denotada entre *¡Átame!* Y *Kika*, se percibe la misma pérdida de público y posterior atracción paralelas entre *Carne trémula* y el título de 1993. En este sentido, el hecho de que el número total de largometrajes sea impar dificulta el establecimiento de un punto central para la continuidad evolutiva en ambos sentidos, si bien, al apreciarse en las producciones de 1991 y 1993 un mismo ascenso para cada una de las direcciones del recorrido, se consideran como válidos de manera conjunta o individual.

¹¹⁶ De hecho, se incluyó en la retrospectiva de la *Cinémathèque Française* junto a otro dedicado a Becky del Páramo (*Tacones lejanos*) y el que aparece en la misma producción de 2004 y que publicita al local “La Bomba”.

2.4.2. El cancionero fílmico almodovariano: la evolución del discurso

Aunque una de las variables que puede establecer ciertas consecuencias del impacto de la filmografía de Almodóvar en el marco español es el resultado de las ventas de sus productos discográficos, la escasa existencia de datos respectivos niega tal posibilidad. Así, en estas líneas solo se matizan dos aspectos: el primero de ellos es que el disco que presentó en diciembre de 2007, *B.S.O. Almodóvar*, una selección de temas con letra, se posicionó en el tercer puesto de la lista “Top20 Recopilaciones” publicada por Promusicae (Productores de Música de España) en la semana del 10 al 16 de diciembre de ese año convirtiéndose en la entrada más destacada. Un posicionamiento que, por un lado, denota los efectos promocionales que se llevaron a cabo y, por el otro, el impacto que el cancionero musical almodovariano tiene para una parte del consumidor discográfico nacional, porción a la que debe unirse el conjunto de admiradores del autor y su obra. El segundo comentario remite a la última producción, ya que, según lo consultado, la banda sonora de *Los amantes pasajeros* se ubicó en el número 98 de la lista elaborada por la misma asociación de productores la semana de su lanzamiento (13 de marzo de 2013), mientras que la canción coreografiada en el desarrollo narrativo (*I'm so excited*) también se erigió como una de las entradas relevantes más de 30 años después de su primer lanzamiento. Recuperación musical que evidencia la repercusión que este tipo de ejercicio cinematográfico supone para la industria de la música popular y, específicamente, para los temas preexistentes.

Reconduciendo el nuevo apartado al tema protagonista de su precedente (la distribución de la obra almodovariana) y, de manera concreta, al ámbito específico de este trabajo de investigación, se conceden los siguientes párrafos al examen de las composiciones con letra presentes en las películas del realizador español entendiéndolas como ítems para la catalogación de su compilación cinematográfica. Uno de los autores que han abordado con mayor detenimiento la presencia de este tipo de partituras es Antonio Holguín, quien en su trabajo *Pedro Almodóvar*, establece que

La música tiene varias vertientes, todas ellas en función de la identificación, temática y el contexto de que se trate. Pero, pese a ello, hay dos mundos musicales que están presentes en su cine: el rock, con todas sus variaciones, y la música sudamericana. Sin olvidar la obra (p. 192) de grandes creadores de bandas sonoras, comunes a todos los directores de cine. (1994, pp. 191-192)

Declaración que culmina determinando que el catálogo músico-fílmico del cineasta responde a la estructura de un triunvirato formado por los géneros popular, vanguardista y clásico. Dadas las múltiples alusiones a esta referencia bibliográfica en los textos de autores posteriores, su calificación como modelo para el estudio de la canción almodovariana y la coincidencia existente para con este estudio desde la perspectiva de los géneros musicales, se va a tomar como referencia a estas tres variables o conceptos a la hora de distinguir las etapas de la filmografía del manchego en términos estrictos para el discurso musical. Comenzando por la que tiene una menor relevancia para el corpus de análisis, la música clásica se introduce en el universo examinado desde la producción de 1987: la *Sinfonía n.º 10* de Shostakovich y el *Tango* de Stravinsky ejemplifican no sólo la primera aproximación de Almodóvar a un campo musical y compositivo distanciado del popular imperante en sus primeras narraciones, también una muestra de cómo el recurrir a lo ya existente se encuadra perfectamente en su entendimiento de la obra del séptimo arte como una suma de referencias de múltiples naturalezas y, teniendo en cuenta las características de las partituras incluidas en las bandas sonoras posteriores, la aplicación del principio de la intertextualidad que conlleva el empleo de temas cinematográficos ya conocidos justificado por su menor coste de explotación, como se ha comentado. Sin embargo, se debe matizar la extensión terminológica de lo clásico para este párrafo: si se entiende al concepto como lo tradicionalmente culto y recuperando la dicotomía clásico-popular abordada en las primeras páginas de este capítulo, efectivamente, las incursiones iniciales de este género musical se ubican en el largometraje indicado. Por el contrario, este término presenta varias acepciones definitorias siendo una de ellas (según el DRAE) “modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia”, lo que implica entender a las partituras escritas por Bernardo Bonezzi como propias de este estilo al inspirarse en el sinfonismo leitmotívico hollywoodiense y, por ende, estableciendo la llegada de esta porción del triunvirato al escenario fílmico almodovariano en 1983-1984, momento en el que el autor madrileño compone determinados temas para la banda sonora de *¿Qué he hecho yo...!!*¹¹⁷

Reside en este ámbito de la partitura original uno de los parámetros fundamentales para la división de la filmografía en términos musicales: si Bonezzi trabaja con Almodóvar entre 1984 y

¹¹⁷ Excluidos de esta referencia quedan los temas que cofirmó con Almodóvar y McNamara y que, por características compositivas y de estilo, se erigen como constituyentes del recurso vanguardista del triunvirato de Holguín.

1988, Iglesias lo hace desde el 95 y hasta la actualidad. El período entre ambos artistas se caracteriza por la pluralidad autoral¹¹⁸ acotada en los casos de *¡Átame! Y Tacones lejanos*: mientras que Ennio Morricone aplica su composición influenciada por el steinerianismo a la columna musical de la producción de 1991, Ryuichy Sakamoto lo hace para la de 1993; *Kika*, por su parte, recupera la esencia del *collage* haciendo coexistir en un mismo desarrollo narrativo a Granados y Herrmann, entre otros nombres. Ahora bien, esta catalogación queda sujeta a detalles que, al mismo tiempo, determinan la orientación evolutiva de la mediateca musical almodovariana: aunque el coautor de *Suck it to me* y *Gran Ganga* aparece como el encargado de escribir la porción original de la masa musical de las películas de la segunda mitad de los 80, sus creaciones comparten ámbito de expresión tanto con canciones preexistentes como con partituras clásicas, siendo el caso más relevante el de *Mujeres al borde...* Donde junto a *La mirada indiscreta*, *Los tacones de Pepa* o *Taxi mambo* suenan el *Capricho español* y *Scheherezade* del soviético Rimsky-Korsakov. Algo similar le sucede a Sakamoto quien sintió despreciado su trabajo cuando comprobó que el tema que había compuesto para los créditos iniciales era sustituido por la *Soleá* de Gil Evans interpretada por Miles Davis y que, posteriormente, es recuperada para el espectáculo flamenco integrado en *La flor de mi secreto* ([1:25:04-1:27:33]). Intrusiones en estructuras compositivas arraigadas al modelo clásico que continúan en los últimos largometrajes, como, por ejemplo, sucede con *O let me weep, for ever weep* de la partitura operística *The fairy Queen* de Henry Purcell en *Hable con ella* y el *Kyrie* de Gioacchino Rossini interpretado por el coro de voces blancas Vivaldi-Ipsi-Petits Cantors de Catalunya en *La mala educación*. Esta dominancia selectiva del realizador hacia los cortes encargados de la musicalización de sus relatos supuso que la colaboración con el músico japonés fuera única y, al mismo tiempo, explica el final de su relación con Bonezzi, como recogen Naitza y Patané en su trabajo

Pedro mi chiamò per *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*. È stato un lavoro molto faticoso e disperante, a parte i tempi strettissimi a disposizione: appena dieci giorni per consegnargli la colonna sonora. Bisognava correr perché il film doveva essere pronto per la Mostra di Venezia. Mi trovai il film montato, nudo, senza una idea musicale. La mattina componevo, lui passava al pomeriggio e ascoltava, diceva sì poi

¹¹⁸ Colaboraciones acotadas a una producción que Seguin justifica por el deseo de internacionalización que Almodóvar manifiesta en este período y cuyo “fracaso” explica por las diferencias conceptuales existentes entre los compositores y el manchego siempre regido por una paleta musical heterogénea a la par que personal (*cf.* 2009, p. 79).

cambiava idea. Era sempre in contraddizione. Io sostenevo che ci sarebbe dovuta essere una musica coerente con lo stile del film, Pedro preferiva considerare ogni scena separatamente adottando il suo metodo: qui ci starebbe bene questa musica, qua un'altra... Erano due opinioni diverse che si confrontavano. Poi alla resa dei conti stile eclettico e pasticcione piace al pubblico. Strano, generalmente il suo film hanno una coerenza logica che spesso non ritrovo nelle scelte musicali.¹¹⁹ (1992, p. CCLXII)

A diferencia de estos dos compositores, Morricone e Iglesias elaboran partituras globales que comparten existencia, en su práctica totalidad, con canciones preexistentes únicamente. Si bien el trabajo del italiano suele ser calificado como poco adecuado para el universo creativo del manchego, reconociéndose en esa inadaptación estilística a la explicación de una sola colaboración, el del español se maneja con los términos contrarios: Sotinel descubre en él al otro constituyente del binomio creativo director-compositor constantemente asociado a la cinematografía norteamericana haciendo hincapié en su adecuación como mente musical para un nuevo período creativo del cineasta (*cf.* 2010, p. 61), mientras que Méjean reconoce en sus creaciones (en concreto, para el caso de *Hable con ella*) parte de la culpa del éxito internacional y de la universalidad resiente en el largometraje, expresando soterradamente el buen entendimiento entre las dos identidades artísticas (*cf.* 2011, p. 65). Alejandro Pachón es coincidente en su interpretación de la colaboración defendiendo que la llegada del último reactiva a la obra del primero dotándola de un “look audiovisual perfectamente identificable. La música de Iglesias será la amalgama necesaria que cohesiona esas canciones presentes en el autor mientras escribe el guión, consiguiendo al fin una banda sonora y carismática, ajustada a las necesidades de la historia” (2007, p. 266). Sin embargo, la complicidad y el entendimiento entre ambos supone una modificación en la concepción global de la columna musical: como señala Méjean, el número de partituras concebidas previamente se reduce aumentando, al mismo tiempo, la notoriedad del recurso

¹¹⁹ “Pedro me llamó para *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Era un trabajo fatigoso y desesperante, además del poco tiempo disponible: apenas diez días para concebir la banda sonora. Era necesario correr porque la película debía estar lista para *La Mostra* de Venecia. Me encontré el largometraje montado, desnudo, sin una idea musical. Por la mañana componía, él se pasó por la tarde y la escuchó, dijo que sí y luego cambió de idea. Era siempre una contradicción. Yo argumenté que debe haber una música acorde al estilo de la película, Pedro prefería considerar cada escena independientemente adoptando su método: aquí iría bien esta música, aquí esta otra... Éramos dos opiniones diferentes que se confrontaban. A continuación, el día del ajuste de las partituras el estilo ecléctico y propio del pastiche que le gusta al público se impuso. Extraño, ya que, generalmente, sus películas presentan una coherencia lógica que apenas encuentro en sus bandas sonoras”. Traducción de la autora.

musical concebido específicamente para el relato (*cfr.* 2011, p. 10). A esta misma conclusión llega Cornejo quien, como previamente se ha anticipado, analiza las cuatro primeras bandas sonoras de Iglesias (*La flor*, *Carne trémula*, *Todo sobre mi madre* y *Hable con ella*) determinando que, en términos generales, la cantidad de música aumenta durante esta porción de la filmografía al igual que lo hacen el número de entradas de las melodías creciendo también la masa orquestal y siendo perceptible el dominio de la originalidad frente a la preexistencia. Y acaba estableciendo que

Si en futuros proyectos, la naturaleza de éstos hace que sea necesaria más música preexistente, estamos convencidos de que no afectará a la música original: ésta seguirá recibiendo por parte del director una responsabilidad que antes no tenía, volverá a monopolizar la atención de muchas secuencias, porque, como venimos indicando, desde hace algún tiempo en el cine de Almodóvar se ha perdido el miedo a la música original. (Francisco A. Zurián y Carmen Vázquez, 2005, p. 380)

Equilibrio también defendido por Vernon en el capítulo *Queer Sound* incluido en el trabajo editado por Bradley Epps y Despina Kakoudaki y donde expone que, efectivamente, el mantenimiento colaborativo entre el cineasta y el compositor ha dado como resultado a una nueva consideración de la relación música-narrativa y de aquella otra establecida entre los dos tipos de partituras señalados (*cfr.* 2009, p. 53). Todas estas referencias apuntan hacia una misma dirección en cuanto a la valoración del ejercicio e integración del autor vasco en el universo almodovariano y es la posesión del *yo* musical del cineasta, si bien, parcialmente, puesto que este último orienta continuamente su labor; lo que se quiere decir es que Almodóvar ha encontrado en Iglesias al medio por el que expresar la concepción melódica de su obra alimentando al modelo clásico del binomio y que es explicado por Litwin en los siguientes términos

On ne saurait ignorer certains tandems réalisateur-compositeur, réussis, tels que Fellini-Rota, Leone-Morricone, Truffaut-Delerue, Hitchcock-Herrmann, Besson-Serra, Lelouch-Lai, etc. La relation entre les deux métiers est si complexe que lorsqu'un metteur en scène et un compositeur arrivent à s'entendre, leur mariage artistique devient très solide et durable, d'autant que les éventuelles 'infidélités' seront très rares et pas toujours probantes.¹²⁰ (1992, p. 16)

¹²⁰ Traducción de la autora: "No se sabría ignorar ciertos tandemes realizador-compositor, exitosos, como los de Fellini-Rota, Leone-Morricone, Truffaut-Delerue, Hitchcock-Herrmann, Besson-Serra, Lelouch-Lai, etc. La relación entre las dos profesiones es tan compleja que, cuando un cineasta y un compositor llegan a entenderse, su unión artística se convierte en algo muy sólido y duradero, más aún cuando las 'infidelidades' eventuales serán muy extrañas y no siempre convincentes".

Unión sustentada en una comprensión recíproca y que, de hecho, el mismo director no duda en alabar cuando se refiere al trabajo realizado por el músico y del que destaca tanto su humildad como su adaptabilidad y rápida respuesta ante las modificaciones que le apuntacuando comienza el proceso de musicalización de sus largometrajes¹²¹.

Por tanto, teniendo en cuenta la variable de esta dualidad creativa, se arroja una nueva distribución de la obra almodovariana que, sin embargo, es coincidente a grandes rasgos con la referida en la Fig. 2 (p. 141) y que origina cuatro compartimentos estancos siendo uno de ellos doble: aplicando el principio de una autoría compositiva reconocible y predominante en la columna musical general, se definen los bloques correspondientes a Bonezzi (*¿Qué he hecho yo...!!* - *Mujeres al borde...*), el definido por el ya reiterado trabajo compartido con Iglesias (*La flor de mi secreto* - actualidad) y el que se propone denominar como “Colaboraciones internacionales” y que está constituido por *¡Átame! Y Tacones lejanos*. El cuarto caso se enuncia bajo la característica de la ausencia agrupando a las tres primeras películas y a la narración de 1993 dada la práctica omisión de temas clásicos para *Pepi, Luci, Bom*, *Laberinto de pasiones* y *Entre tinieblas* (de hecho, en *Les Archives* no se incluye referencia alguna a la autoría de la banda sonora para ninguno de los casos) y la heterogeneidad de partituras firmadas por diversos músicos que conforman la banda sonora de *Kika*. Esto, en términos comparativos con el citado diagrama, determina que la etapa de la Movida encuentra a su igual en la última situación descrita; la de la maduración, con el trabajo del compositor madrileño; la francesa y de acceso a un mercado extranjero de mayores dimensiones sufre la desmembración más notable al coexistir en ella los dos trabajos internacionales, el único caso de autoría múltiple de los 90 y la llegada de Iglesias, si bien, se puede entender de acuerdo a la premisa de que es en este período cuando Almodóvar evoluciona gradualmente hasta llegar al punto de partida de una porción creativa diferenciada que supone el largometraje de 1995 de acuerdo a lo defendido más arriba.

¹²¹ En este sentido, Roberto Cueto recoge en la entrevista realizada a Iglesias en el marco de la celebración de la edición número 33 del Festival de Cine de Alcalá de Henares la siguiente declaración: “Es cierto que lo controla todo, pero porque es su pasión. Pero ese control yo no lo veo como un defecto, al contrario de lo que piensa otra gente, sino como una expresión de esa pasión. (...) Me da mucha información, y me deja bastante libertad, pero también es cierto que si algo no le gusta, me lo dice inmediatamente. Me ha obligado a corregir más que nadie, a hacer ocho versiones de una secuencia” (2003, p. 268).

El segundo género reconocido por Holguín y recurriendo a su terminología es el vanguardista; por el contrario, la problemática subyacente en esta catalogación es que su autor no define específicamente qué tipo de composiciones responden a este concepto. Lo que se deriva de su comentario es que son aquellos temas propios de la Movida, con letras “llenas de ironía, lujuria y un canto a las drogas y al alcohol como fenómeno lúdico” (1994, p. 197) y que comparten semejanzas e influencias con aquellos firmados por los conjuntos abanderados de la nueva corriente madrileña como Kaka de Luxe, Radio Futura o Mecano; además de presentar un nexo de unión casi prototípicamente umbilical con Bonezzi. En resumen, son las canciones incluidas en la primera etapa y recuperadas en *La ley del deseo* para casos concretos. Si se consulta el DRAE, la derivación presenta al concepto “vanguardismo” que es definido como el “conjunto de las escuelas o tendencias artísticas, nacidas en el siglo XX, tales como el cubismo, el ultraísmo, etc., con intención renovadora, de avance y exploración”. En el ámbito musical, esto se manifestó con el nacimiento de nuevos modelos compositivos y movimientos entre los que se encuentran el dodecafonismo, el nacionalismo (con especial significancia para el caso ruso), el jazz y las músicas concreta y electrónica; todos nuevas normas que rompían con las hasta entonces leyes de escritura melódica imperantes. De esta forma, si se examina la trayectoria profesional y las partituras que Iglesias ha escrito para Almodóvar, se reconoce un conocimiento y trabajo en el ámbito de la electroacústica que, por ejemplo, es apreciable en el tema *El asalto del hombre tigre* de la banda sonora de *La piel que habito* y donde sintetizadores y sonidos originados electrónicamente hacen acto de presencia (reconocible entre los minutos [26:59] y [34:44] del largometraje); mismos rasgos reconocidos, pero en un porcentaje representativo inferior y, consecuentemente, menos apreciables en *A Portagayola*, una de las partituras instrumentales de *Hable con ella* (fragmento [23:00-24:41] de la cinta).

La intención renovadora incluida en la acepción conceptual remite a la cierta oposición residente en el artista vanguardista hacia lo existente o dominante en su área creativa también para el tiempo presente. Interpretándolo desde la Historia musical actual y no considerando como elemento configurador al estilo clásico (esto es, concentrando el interés en lo popular), se resuelve que el cantante, compositor o grupo vanguardista es aquel que reniega de lo imperante, del modelo comercial establecido así como de sus normas de escritura compartidas, creando en base a esquemas, modelos e influencias poco comunes o habituales. Responden a este perfil aquellos

artistas asociados a la vertiente *indie* (independiente) y que, resumidamente, se caracterizan por trabajar con compañías y sellos discográficos de pequeña envergadura siendo, habitualmente, ellos mismos los encargados de escribir, arreglar y modificar las diferentes canciones llegando incluso a ejercer la autoproducción¹²². Más allá de la conceptualización primigenia de este término y que ahora denomina a un conjunto artístico en expansión, interesa comprobar cómo Almodóvar ha integrado temas de estas características en sus últimas producciones: reconociendo al punto de partida de esta recuperación sonora en 2006, la banda sonora de *Volver* incluye el corte ya referido *A good thing* del grupo de *indie* pop Saint Etienne. La película que la continúa en la filmografía, *Los abrazos rotos*, supone una aproximación más compleja, ya que, de acuerdo a referencias anteriores, incluye el tema *Werewolf* de Cat Power, cantautora estadounidense asociada a sellos independientes y catalogada, en muchas ocasiones, bajo el adjetivo de “alternativa”; el electrónico *Robot œuf* de Uffie, correlativo a una de las corrientes vanguardistas del siglo XX y *Vitamin C* de Can, uno de los conjuntos representativos de la música experimental alemana durante los años 60 y en el que confluían las reminiscencias del *punk*, la electrónica, la música industrial y la *new wave*, entre otras. Reduciendo en una unidad a las composiciones independientes incluidas en el discurso cinematográfico, *La piel* acoge a *Between the bars*, una versión del tema del cantante *indie* Elliot Smith interpretada por Chris Garneau (asimismo producido y promocionado por pequeñas discográficas) y al tema instrumental *Shades of marbre* de Trentemøller, compositor de música electrónica con influencias de otros géneros como el *techno*, el *chill out* o el *progressive house*. La película de 2013 tampoco queda exenta de esta vertiente al escucharse al conjunto británico Django Django (*indie* y art *rock*, además de neo-psicodelia y *rock* electrónico) con su partitura sin letra *Skies over Cairo* y a Metronomy, agrupación de misma nacionalidad, con *The look*, con rasgos del electropop y la corriente experimental.

¹²² Esta escena musical es, posiblemente, uno de los campos de estudio más interesantes en la época actual por diversos motivos. El de mayor relevancia supone el cuestionamiento de si, realmente, existe un ámbito independiente, ya que, a pesar de trabajar con compañías humildes, muchas de ellas son integrantes de los grandes conglomerados definidos por el principio de la sinergia, sin tener en cuenta, asimismo, a aquellos artistas que, una vez alcanzado un público determinado, pasan a depender de los grandes sellos discográficos sin que ello implique, en muchos casos, una pérdida de su sonido definidor. Junto a este caso se posiciona la incipiente estrategia del micromecenazgo o *crowdfunding* mediante la que los músicos graban y producen su trabajo gracias a las colaboraciones económicas de sus seguidores y que, por lo general, obtienen un *feedback* material sujeto a la cantidad abonada (por ejemplo, el disco físico, este más su aparición como productor del trabajo, etc.).

Aunque se ha reconocido en *Volver* la recuperación del estilo vanguardista por el cancionero cinematográfico, en los largometrajes de 1997 y 1999 aparecen dos partituras que, aun no pertenecientes propiamente al ámbito *indie*, sí perfilan algunas características semejantes anunciando la modificación que se iba a implantar en el universo musical almodovariano. Así, en *Carne trémula* se reconoce a *Sufre como yo*, una creación de Albert Pla que, con un *tempo* medio y sonoridades metálicas que recuerdan al imaginario latinoamericano (concretamente, al mexicano), acompaña a Víctor durante el momento en el que descubre la vida compartida de Elena y David. Su aproximación a los intérpretes indicados anteriormente se ejecuta a partir de su independencia productiva de las principales discográficas así como de su naturaleza denominativa entendiéndose que el estereotipo del compositor e intérprete de sus propias canciones en el ámbito nacional se maneja en una esfera creativa personal, receptiva de influencias, pero, negada a la sumisión de los esquemas dominantes, resultando un muestrario individual manifiesto a través de las diferentes composiciones. El segundo caso apunta a un género musical específico: el de la *world music* identificado en *Tajabone*, la melodía con letra que acompaña a Manuela en su trayecto Madrid-Barcelona en *Todo sobre mi madre* ([18:53-21:29]). Acorde a lo que expresa Jocelyne Guilbault en su trabajo, este “cajón de sastre”, acogedor de múltiples categorías, queda asociado a las melodías concebidas en poblaciones o conjuntos culturales del tercer mundo o desfavorecidos en sentido general. En términos antropológicos, determina que la música del mundo manifiesta

(a) Una noción de espacio geográfico encerrado dentro de territorios estables y bien delimitados; (b) la correspondiente noción de culturas entendidas como homogéneas y pertenecientes a una comunidad concreta; (c) una noción de raza percibida según una serie de características biológicas y musicales fijas; y finalmente (d) la noción de que cuantos participan de este fenómeno deben hallarse en desventaja, ser desfavorecidos –socialmente, (p. 240) económicamente o de cualquier otro modo-, se trate de africanos, miembros de la diáspora africana, o integrantes de las minorías europeas y de las Américas. (Frith *et al.* 2006, p. 239-240)

En este sentido, Lô se erige como ejemplificación de estas apreciaciones, ya que, hasta su séptimo disco, publicado en 1990 y donde se incluye la canción referida, todos sus temas están interpretados en su lengua materna y en wolof, otra de las que habla alrededor del 50% de la población senegalesa, acotando, al menos en términos de comprensión y descifrado, al conjunto social y aquellos dominantes de ese idioma como su público potencial; si bien, posteriormente, el

número de partituras con letras en francés ha aumentado visiblemente ampliando su círculo de destinatarios. Con sonidos específicos de su escenario cultural, este cantante dota de mayor relevancia a la guitarra acústica y a la armónica, lo que ha ocasionado que muchos periodistas, estudiosos e, incluso, el propio auditorio le hayan calificado como el “Dylan africano”. Asimismo, la dependencia creativa del país de origen se ha manifestado a través de las historias abordadas en sus canciones y donde los mensajes de denuncia y esperanza, las alusiones a sus habitantes y referencias a situaciones marcadas son una constante. Esa acotación referencial evidenciada a un doble nivel (sonoro y de contenido) regresa al postulado desarrollado anteriormente: ese individualismo productor que conceptualiza a la corriente *indie* también se reconoce para el caso de la *world music*, como también señala la autora citada y quien apunta a la resistencia al imperialismo cultural y a la dominancia melódica anglocéntrica como signos de identidad. Lo que se quiere decir es que, tanto para Lô como para los artistas reconocidos en las últimas producciones de Almodóvar, la independencia es el distintivo que permite agruparlos en un mismo conjunto: mientras las músicas del mundo, en ocasiones, quedan sujetas a un cierto desinterés por parte de las grandes compañías discográficas, produciéndose con sellos más humildes; los cantantes *indies* abogan por estos segundos al negar la implantación de modelos dominantes o aceptación obligada de opiniones de terceros que no participen del proceso creativo en sí mismo.

De la relación de esta defensa con los postulados presentados previamente y de las diversas definiciones se extrapola que en esta Tesis Doctoral la música vanguardista, aplicando la terminología de Holguín, en la filmografía del manchego se reconoce en las dos primeras películas y en todas las que se han venido citando en estas líneas. A pesar de la distancia cronológica, Kaka de Luxe y Almodóvar&McNamara no están tan alejados de Cat Power, Garneau o Metronomy: todos ellos han buscado un sonido específico, un dominio de la composición musical que ha hecho de sus partituras una de sus vías de manifestación más personalizadas. La dependencia ausente, *a priori*, de los controladores de las tendencias musicales les ha permitido trabajar con sus géneros y esquemas de escritura predilectos residiendo en sus cualidades creativas la explicación de su éxito y su distintivo autoral originando una discografía que, considerada como reflejo de una identidad vertida en mensajes melódicos, muestra su propia evolución humana. Junto a ello se erige la dicotomía señalada en una nota al pie anterior y que es que, a pesar de nacer asociados a

una escena musical con pequeñas dimensiones, el auge que está alcanzando la esfera *indie* se evidencia en un crecimiento de sus seguidores; aumento, como se ha puntualizado más arriba, asimismo notable para el caso de la *world music* y que se explica por motivos que, sin embargo, no encuentran justificación presencial alguna en este documento, pero, que señalan áreas de estudio abiertas para posibles consideraciones analíticas e, igualmente, apuntan a las teorías sobre la transnacionalización y glocalización remitidas con anterioridad. Lo que sí puede establecerse como consecuencia de esta aplicación interpretativa es que, si se entiende a la música vanguardista como ítem acotador, la filmografía almodovariana queda huérfana de la misma durante gran parte de su constitución: sólo la etapa de la Movida y las englobadas en un párrafo anterior como las del período de Iglesias acogen en sus bandas sonoras a partituras de tales rasgos, con la excepción, como se ha indicado, de la narración de 1987 donde se recopilan dos temas del dúo formado por Fanny y el realizador. Igualmente, se debe precisar que también se encuadran en el segundo bloque aquellas composiciones electroacústicas del compositor vasco, si bien, no comparten naturaleza con las protagonistas de este trabajo. En esta nueva propuesta distributiva subyacen otros aspectos que han de abordarse: el primero, la transnacionalización artística examinada más arriba y, sobre todo, las repercusiones que la inclusión de estas canciones en las películas almodovarianas tiene para esos artistas. Se aprecia en este proceso un paralelismo con respecto al mismo acto para con los intérpretes latinoamericanos: si estos últimos copan las columnas musicales de las primeras, los asociados a la vanguardia (tal y como es entendida en estas páginas), lo hacen con las últimas. El cineasta-autor “nacionalizaba”, acercaba al público español a cantantes y grupos que, con repercusión en el escenario del sur americano, no habían conocido similar aceptación en este otro. Una introducción que también se produce para los nombres contemporáneos y que, incluso, supone una mayor dificultad porque, de acuerdo a esa independencia de los circuitos mayoritarios, su escucha se presta a un auditorio de rango inferior y, en algunos casos, especialista en las corrientes de ámbitos geográficos concretos. Pero, en ambos casos, hay un aspecto que permanece inalterable: el gusto particular de Almodóvar. Regresando a porciones textuales precedentes, ya se ha reiterado que su cancionero filmográfico es una selección de su biblioteca particular. Mientras que varias de las fuentes bibliográficas consultadas explican que las melodías con letra de las primeras etapas reflejan aquellas composiciones que el

realizador había escuchado durante su infancia o descubierto a través del séptimo arte; actualmente, él mismo se encarga de plasmar sus preferencias discográficas haciéndoselas partícipe a todo aquel interesado, ya que las publica en el canal que la productora tiene en Facebook y en la página web de El Deseo, sendos oficiales¹²³. Lo *indie* retratado por la prensa especializada, pero no, habitualmente, por la generalista también hace acto de presencia en dos referencias publicadas con relación al trabajo sobre *Hable con ella* y *Los amantes pasajeros*. Si del título de 2002 se ha señalado que Almodóvar editó un recopilatorio con aquellas canciones que escuchaba durante la escritura del guión, la selección que le acompañó durante la gestación multidisciplinar (ensayos, correcciones del documento, selección del decorado) del proyecto de 2013 fue publicada en la web de la empresa de producción. De esta forma, el nivel de dominancia de este género es menor para el primer caso donde, junto a Nina Simone y Jimmy Scott, aparece la cantautora española Ana D, pero, también tres artistas incluidos en el cancionero filmico del cineasta: Pla, Chavela y Veloso cuyo tema, de hecho, es el *Cucurrucucú paloma* constituyente de la banda sonora del largometraje protagonizado por Cámara y Grandinetti. Misma situación se desvela para los discos elegidos en el segundo caso y donde los trabajos de Django Django y Metronomy, miembros con una canción cada uno de la columna musical de la última ficción del manchego, coexisten en su reproducción con nombres como los de Rufus Wainwright, The Tin Tings o Lambchop.

El segundo aspecto destacable de la distribución filmográfica según el género vanguardista es la dificultad residente en la aplicación de una invariabilidad terminológica. Si en la conceptualización genérica destaca la diferenciación, la ruptura con lo imperante acorde a un individualismo, el establecimiento de los parámetros definitorios es más complejo; con esto, lo que se quiere decir es que, aun reconociendo la existencia de una corriente independiente, los límites de la misma no están claros; por ejemplo, Cat Power por sus características musicales, de producción e, incluso,

¹²³ Realmente, el primero enlaza los contenidos ofrecidos por la segunda. En cuanto a las manifestaciones musicales, si se consultan los CDs favoritos de Almodóvar para el 2011 se descubre, en primer lugar, que no hay ningún intérprete español; en segundo, que prácticamente todos son anglófonos (incluido el de la francesa Camille) y que, a pesar de la dominancia del género *indie*, se reconocen sonidos con reminiscencias de los años 80-90 (como sucede con los trabajos de Little Dragon, Horse Meat Disco o Seun Anikulapo Kuti&Egypt 80). Similares características se mantienen para su selección del 2012, aunque se incluye a un artista brasileño (Criolo) y también al citado grupo Django Django. Pocas diferencias para el caso de 2013 donde la presencia más llamativa es la de Arcade Fire, conjunto que, ligado al universo *indie*, ejemplifica el seguimiento por un público mayoritario y la pertenencia al circuito comercial general sin conllevar una pérdida del sonido personal.

promoción es artista de un público específico en España. Por el contrario, en Estados Unidos su reconocimiento es mayor debido, en parte, a su presencia en varias bandas sonoras de largometrajes con buena aceptación por parte de público y crítica (casos de *My blueberry nights* -Wong Kar-Wai, 2007- y *Juno* -Jason Reitman, 2007-). Mantiene esos estilemas que la definen y diferencian, pero, moviéndose en circuitos, *a priori*, poco comunes para la figura genérica del intérprete independiente. Se retoma, por ende, la idea de la inexistencia de unas líneas acotadoras de esta corriente así como separadoras de la industria musical global. Pero, al mismo tiempo, se descubre en esta distinción al proceso manipulador de la cronología aplicado terminológicamente: la evolución de la sociedad y la cultura implica que un creador asociado al vanguardismo musical pierda, en parte, ese distintivo conforme aparecen nuevos nombres en la escena melódica e instrumental y se desarrollan o recuperan corrientes y modelos compositivos concretos; es decir, la propia evolución temporal explica que una obra rompedora, nueva, distanciada de lo modélico en un momento concreto, pase a encuadrarse en el conjunto de lo normalizado tiempo después. Es por ello por lo que en esta Tesis Doctoral, primeramente, se concibe como independientes o, de acuerdo a lo defendido, vanguardistas a los cantantes y grupos en función del año de publicación de sus temas y, en segundo lugar, aplicando como ítems determinantes a los géneros y estilos que predominan en esas composiciones y que, como se ha defendido, se distancian de los predominantes en la esfera general.

El tercer aspecto que se desliga del planteamiento cabeza de esta disertación es que, en términos musicales y, específicamente, para la segunda categoría enunciada por Holguín, Almodóvar vuelve a sus orígenes; paralelismo perfecto de la distribución de su obra en la que se plantea que, tomando como punto de partida a *Pepi, Luci, Bom* y *Los amantes pasajeros* y realizando un retroceso en paralelo, se obtienen puntos coincidentes que manifiestan, al mismo tiempo, los vaivenes creativos a diferentes niveles que ha sufrido. En especial, sus últimas cuatro películas empujan a su cancionero a esas partituras diferentes, rupturistas que ocuparon sus primeras narraciones. Se vuelve a cerrar, en consecuencia, ese círculo que se ha propuesto como forma representativa de su filmografía, si bien, marcando todas esas diferencias que se han venido identificando.

Aplicando únicamente a la composición con letra como recurso distributivo y según lo propuesto, se percibe ese vacío desvelado entre el largometraje de 1983 y el de 1995. La interrogación acota a la duda de qué género o estilo habita esa porción creativa que, además de

corresponderse con las colaboraciones de Bonezzi, Morricone y Sakamoto, lo hace con la maduración y primera internacionalización del cineasta. Nuevamente sin presentar definición alguna del concepto que aplica para el reconocimiento de este tipo de música, Holguín dirige a su lector a considerarlo como lo conocido por la mayor parte del auditorio común al poner como ejemplos al sainete lírico del primer largometraje, el bolero reiterado en gran parte de los títulos de los 80, las voces de Mina, De Molina, Luz Casal y el Dúo Dinámico y el flamenco manifestado en *Kika* a través de *Se nos rompió el amor*. En consecuencia, una igualdad interpretativa y catalogadora para lo melódicamente popular con respecto a lo formulado en este estudio. Caracteriza a esta categoría el eclecticismo que varios autores y teóricos reivindicán como rasgo distintivo del universo musical almodovariano. Una heterogeneidad también presente en los conjuntos artísticos abordados que, sin embargo, se experimenta en este desde una perspectiva pluridisciplinar: si lo clásico y lo *indie* se presentan en las columnas musicales respondiendo a las directrices compositivas e instrumentales de géneros diversos (nacionalismo ruso, *rock*, *punk*, electroacústica, etc.) que responden, de igual forma, a esas grandes aristas conductoras y elementos definidores que les aglutina bajo un mismo concepto; lo popular responde a los parámetros asociados al perfil del público receptor coincidiendo bajo una denominación compartida géneros y estilos distanciados entre sí y arraigados a técnicas y referencias melódicas muy diferenciadas como, de hecho, evidencian las ejemplificaciones expuestas hace escasas palabras. A pesar del determinismo residente en esta diversidad selectiva de lo comúnmente conocido y escuchado, dada su dominancia en la banda sonora general de la obra del manchego, la mayoría de los autores y teóricos identifican una combinación estilística compartida para los tres agrupamientos propuestos por Holguín (1994): Reay propone aplicar el concepto “bricolaje” a las primeras columnas melódicas señalando después las colaboraciones con los diferentes compositores, su reciclaje de temas incluidos en discursos cinematográficos previos (tanto propios como ajenos) y su interés ensalzado por el bolero (*cfr.* 2004, pp. 43-44). Pietsie Feenstra, a partir del análisis que expone sobre *Tacones lejanos* en su trabajo *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). A corps perdu*, culmina que la música de la obra almodovariana es no sólo uno de sus estilemas más evidentes, también, uno de los motivos que la denominan como “de culto” (*cfr.* 2006, p. 49). Por su parte, en el catálogo de la exposición *Almodóvar: Exhibition!* de la

Cinémathèque Française (2006) varios nombres examinan al componente musical obteniendo resultados parejos a los presentados: Mathieu Orléans y Strauss recogen a la mayoría de actuaciones de estas características cuando tratan la intertextualidad, la cohabitación de otra película, un espectáculo teatral o intervención melódica en sus largometrajes ligándolo a la interpretación de la vida como un espectáculo entendida por el realizador. De esta manera, refieren a la actuación final de Yolanda en la fiesta de cumpleaños de la Madre Superiora, a la de Loles León entonando en *playback* *Canción del alma*, a las inclusiones de *Piensa en mí* en la producción de 1991, al concierto diegetizado de Veloso en *Hable con ella* y al *playback* de Almodóvar&McNarama en *Laberinto de pasiones* (cf. 2006, p. 2). Por su parte, Antonio Tabucchi apunta a la relevancia significativa existente en las partituras con letra seleccionadas

C'est au même ordre magico-incantatoire de la voix qu'appartiennent les chansons dont sont scandés les films d'Almodóvar, qui sont davantage qu'un simple hommage à la culture populaire, comme on aurait tendance à les interpréter par une (p. 37) lecture immédiate, et à coup sûr réductrice. Elles ont surtout une fonction de célébration, elles constituent un rite ou une cérémonie dont le chanteur lui-même est l'officiant qui, grâce à cette cérémonie, réalise les désirs des protagonistes, souligne les moments les plus émouvants de l'histoire ou conduit le film vers une issue.¹²⁴ (VV. AA. 2006, pp. 36-37)

Centrando el comentario en el corpus musical popular de acuerdo a los parámetros establecidos, se considera oportuno identificar a los diferentes géneros y estilos que lo conforman; para enunciarlos, se toma como referencia a la relación presentada por Bremard en su Tesis Doctoral y que, dada su fecha de publicación (2003), se ha completado personalmente con los temas incluidos en las últimas bandas sonoras; asimismo, y como se explica en las siguientes líneas, se han matizado varias propuestas al no ser coincidentes los criterios de la investigadora francesa con los establecidos a lo largo de este estudio. De esta manera, se obtiene que el bolero es, en sus diferentes manifestaciones, el modelo compositivo y rítmico predominante apareciendo en un total de 11 ocasiones: *Dime* y *Encadenados* en *Entre tinieblas*, *Espérame en el cielo* en la película

¹²⁴ “Es al mismo orden mágico-hechicero de la voz al que pertenecen las canciones las cuales son medidas en las películas de Almodóvar y que son más que un simple homenaje a la cultura popular, como suele ser tendencia interpretarlas a partir de una lectura inmediata y, a buen seguro, reduccionista. Sobre todo, ejercen una función de celebración, constituyen un rito o ceremonia en la que el propio cantante es el oficial que, gracias a este acto, realiza los deseos de los protagonistas, remarca los momentos más emocionantes de la historia o conduce al largometraje hacia un final”. Traducción de la autora.

de 1986, *Lo dudo* y *Déjame recordar* en la primera narración producida por El Deseo, *Puro teatro* en *Mujeres al borde... Piensa en mí* en el largometraje de 1991, *Luz de luna* en el de 1993, *En el último trago*¹²⁵ y *Ay, amor* en la cinta de la primera colaboración con Iglesias y *Somos* en la estrenada en 1997. De este grupo, destacan tres aspectos: el primero de ellos es que *Dime*, el tema interpretado por Sol Pilas y que, de acuerdo a la diégesis, sería entonado en *playback* por Yolanda, no aparece incluido en el montaje final de la edición consultada. Se trata de una escena suprimida que únicamente conserva escasos segundos de existencia en el fragmento [04:33-04:53] concediéndole la manifestación en el marco sonoro a la base instrumental de *Salí porque salí*. Sin embargo, el elemento ausente puede ser consultado en Internet (lo que ha permitido su catalogación como tema propio del género del bolero) e, incluso, aparece explicado por Almodóvar en el trabajo de Vidal señalándose la capacidad comunicativa residente en el mismo y que le informa al espectador de la situación vital en la que se encuentra el personaje interpretado por Cristina S. Pascual después de haber descubierto a su pareja fallecida (*cf.* 1987, p. 83)¹²⁶. El segundo es la exclusión del tema con letra igualmente entonado por Pilas citado en último lugar. Si bien el propio realizador, en esa referencia señalada de la teórica catalana, lo reconoce como propio del género del bolero, dadas sus características rítmicas e instrumentales (*tempo* rápido marcado, fundamentalmente, por miembros de la familia de percusión típicos de partituras con movimientos más ágiles y destinados, principalmente, a los diferentes bailes latinos), se ha preferido encuadrarlo en un grupo heterogéneo formado por todas aquellas composiciones con influencias notables de la cultura musical latinoamericana y que, del mismo modo, son reconocidos bajo estilos concretos por la referencia presentada. A raíz de esta propuesta se matiza que uno de los problemas de lo popular en general y del bolero en particular es la complejidad de establecer directrices acotadoras sólidas; por ejemplo, en esta selección se aprecia que la mayoría de las melodías con letra comparten un *tempo* lento o medio y cuentan con una presencia destacada de

¹²⁵ En relación con esta canción, Vanessa Knights determina que es un bolero combinado con la ranchera mexicana. Apuntando a los últimos años de la década de los 40 como punto de origen de esta unión, establece que el resultado es una mezcla del romanticismo residente en las letras y tempos del primero con la instrumentalización habitual de la segunda (lo que explica la presencia, entre otros, de violines, guitarras, vihuelas y, más recientemente, trompetas).

¹²⁶ Explicación que, por el contrario, el cineasta no encuentra para su ausencia en el montaje como le explica a José A. Hergueta, Miguel Albadalejo y Mario Arias en la entrevista incluida en su trabajo *Los fantasmas del deseo. A propósito de Pedro Almodóvar* (*cf.* 1988, p. 63).

las guitarras que suelen ser las que desarrollan la segunda línea melódica acompañando a la voz. Por el contrario, el que los intérpretes procedan de diferentes países implica que sus aproximaciones al bolero estén ligadas a esas influencias socioculturales específicas ya apuntadas; detalle del que también se hace eco Bremard al establecer que el tema de La Lupe incluido en la película de 1988 es puertorriqueño y que la versión de la intérprete española encuentra a su origen en la vertiente mexicana, entre otras especificidades. A pesar de esta dificultad, se entiende que la diversidad queda justificada por la recepción que este tipo de obras melódicas tuvo en España a partir de 1970; como explica Vanessa Knights en *Queer pleasures: the bolero, camp and Almodóvar*

The genre, whilst originating in Cuba in the mid-to late nineteenth century, has become part of the pan-Hispanic musical canon (...). A precedent for the use of the genre in television and films of the 1990s was set in the 1970s by the Spanish television program *Mundo camp* presented by Romano Villalba (Ángel Manuel Villalba Fernández) and featuring idols from the past such as the bolero singers Lorenzo González and Jorge Sepúlveda.¹²⁷ (Powrie y Stillwell, 2007, p. 91)

Identificando previamente a Almodóvar y al realizador Antonio Giménez Rico como dos de los causantes de la recuperación de este género musical en España durante los años 80 y su consiguiente década, es innegable la repercusión que sus largometrajes y, por ende, sus bandas sonoras han tenido para este proceso. Igualmente, y a pesar de que la autora ubica en la isla cubana al origen geográfico del bolero, las transacciones musicales establecidas en el marco latinoamericano décadas atrás, manifestadas también a través de artistas que recorren con sus giras varios países impregnándose de sus estilos dominantes, explica esa coexistencia de referentes combinados que, manteniendo sus características propias, se expresan a través de composiciones guiadas por parámetros concretos. Precisamente, el tercer elemento que se desea abordar sobre este género presenta un fuerte nexo con ese diálogo multicultural del sur del continente americano: Chavela, nacida en Costa Rica y fallecida con nacionalidad mexicana, es la artista con un mayor número de intervenciones en la filmografía almodovariana, seguida en número de reiteraciones por Bola de Nieve y Caetano, ambos con dos canciones (*Déjame recordar-Ay, amor*

¹²⁷ Traducción de la autora: “El género, cuyo origen se encuentra en Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX, se ha convertido en parte del canon musical panhispánico (...). Un precedente para el empleo del género en televisión y en el cine de los 90 se encuentra en la década de los 70, en el programa televisivo español *Mundo camp* presentado por Romano Villalba (Ángel Manuel Villalba Fernández) y que tiene como invitados a ídolos del pasado como los cantantes de bolero Lorenzo González y Jorge Sepúlveda”.

y *Tonada de luna llena-Cucurrucucú paloma*, respectivamente). Lo que igualmente destaca de la presencia de Vargas es que no se corresponde con el período de dominancia del bolero al no escucharse sus temas en los discursos cinematográficos hasta 1993.

Continuando en la esfera latinoamericana, la siguiente agrupación responde a sus características rítmicas, melódicas y de masa instrumental como variables acotadoras estableciéndose para este trabajo en concreto al englobar Bremard a la mayoría de ellas bajo el concepto musical anterior. Así, se trata de *Estaba escrito*, el tema de Mona Bell que concluye *Pepi, Luci, Bom*; el ya indicado *Salí porque salí*; *Soy infeliz*, la canción que inicia la última película de los 80; *Pecadora*, de los Hermanos Rosario interpretada bajo las normas genéricas del musical en *Tacones lejanos* y *Se me hizo fácil*, la versión de Buika incluida en *La piel que habito*. Cinco presencias que se aproximan y alejan entre ellas tejiendo un entramado complejo en el que, por el contrario, se distinguen rasgos compartidos: *tempos* rápidos (a excepción del tema de Lola Beltrán, más lento y que responde a la fórmula del corrido latinoamericano según la terminología de la investigadora francesa) ejecutados por la familia de la percusión, con presencia notable de los vientos metales y con un ritmo o compás binario y, principalmente, cuaternario (es decir, cada uno de los compartimentos separados por barras del pentagrama posee cuatro pulsos)¹²⁸. Al igual que ha sucedido anteriormente, este conjunto necesita una matización concreta para la canción incluida en el primer largometraje de Almodóvar. Si bien Bremard y el mismo realizador la catalogan como un bolero, como se ha defendido, no se comparte esa denominación; sin embargo, es fundamental comprobar esta producción y, en especial, sus últimos minutos: es en ese diálogo que se desarrolla entre Pepi y Bom durante el segmento del montaje comprendido entre los minutos [1:15:24] y [01:15:53] en el que el manchego anuncia el esquema compositivo que va a acabar imperando durante sus primeras etapas

BOM: La música... No tengo grupo, estos se han ido, ya... Ya no tengo nada. El pop ha pasado de moda, no se lleva... Tengo que buscar otro estilo y no lo veo nada claro.

PEPI: Sí... En eso ya he pensado yo. ¿Por qué no te haces cantante de boleros?

BOM: ¿Boleros?

PEPI: ¡Sííí!

¹²⁸ Michels lo explica de la siguiente manera: “Varios golpes o pulsos se agrupan en compases, en los que el primer pulso siempre adquiere especial preponderancia. El número e índole de los valores de las notas o de los pulsos de un compás se indica en el numerador y el denominador de la indicación de compás, p. ej. 3/4, 6/8, etc.” (1996, p. 67).

BOM: ¿Como Olga Guillot?

PEPI: ¡Claro!

BOM: Me encantaría...

PEPI: Pues ya está decidido

BOM: Pero... ¿Tú crees que yo sabré?

PEPI: Mira, desde luego, autenticidad no te va a faltar. Y eso es lo importante...
Del resto me encargo yo.

Aunque el comentario de esta partitura se presenta en el capítulo del análisis, brevemente determinar que, además de enunciar uno de los rasgos de los artistas ligados al ámbito del género musical citado (esa autenticidad también evidenciada en términos sociales y personales en sus cantantes como se ha explicado en un apartado precedente), Almodóvar niega, en parte, la realidad de la cultura melódica española de principios de los 80. Ya se ha indicado que en este momento el pop y el *rock*, captadores de las influencias de estilos y movimientos internacionales, dominan el mercado frente a lo tradicional imperante, al mismo tiempo, en ese período cinematográfico con la abundancia de cintas musicales en las que folklóricas y jóvenes con cualidades destacadas para la canción ejercían de protagonistas. Un fragmento histórico de apertura que el cineasta repliega en sí mismo para recuperar y descubrir a esas tendencias de las que era consciente, incluso, desde su niñez y que asume como parte de sus mensajes fílmicos para emitírselas al público receptor. Pero, si el realizador parece inclinarse hacia ese esquema melódico latinoamericano, *Laberinto de pasiones* supone un paréntesis al negar su presencia, reintegrándose y alcanzando uno de sus momentos culmen manifestantes en la interpretación del *Encadenados* por las voces de Gatica, la Madre Superiora y Yolanda en *Entre tinieblas*. Fragmento narrativo ([31:44-33:39]) que justifica la presencia de esa composición en la columna musical así como lo hace bajo el grado del futurible para las bandas sonoras consecutivas

MADRE SUPERIORA: Adoro toda la música que habla de los sentimientos: boleros, tangos, merengue, salsa, rancheras...

YOLANDA: Es que es la música que habla, que dice la verdad de la vida. Porque quien más y quien menos siempre ha tenido algún amor o algún desengaño.

Como sucede con el diálogo presentado líneas atrás, en este también subyace una apreciación relevante y es que el director entiende a los diferentes géneros latinoamericanos como los más efectivos y adecuados para sus universos diegéticos, como también recogen la mayoría de los

estudiosos y teóricos que han abordado su obra y que, de la misma forma, suelen reconducir su planteamiento a este fragmento de la película de 1983. Una adecuación a las historias narradas cuya ruptura es prevista por Varderi

A mi pregunta acerca de si pensaba profundizar, en próximas películas, en torno a los usos de la cultura popular latinoamericana, Almodóvar se mostró evasivo y atinó sólo a decir que ‘la pasión del bolero describe y se adapta muy bien al dolor que sienten mis mujeres’. (1996, p. 212)

También se reconoce en el fragmento extraído de la producción del 83 un rechazo intrínseco al ámbito musical nacional; es decir, con esa defensa de lo suramericano como lo más amoldable para su filmografía, el manchego reniega de las corrientes y sonidos asociados habitualmente al escenario estatal. Teniendo en cuenta, por un lado, que durante la Movida se deseaba romper con la imagen franquista del país y, por el otro, que durante esa etapa, su obra actúa como recurso documental, no es extraño que las partituras ejemplo de los sonidos estereotípicamente españoles se presenten con un número reducido: sólo tres a las que se les suman las cinco asociadas bajo el género flamenco y que, dada su relevancia para la Historia y la cultura musicales nacionales, se entiende como ramificación específica de este compartimento melódico. Las partituras con letra respectivas a cada grupo son *Por qué mis ojos* del sainete lírico *La revoltosa*¹²⁹ escuchada en *Pepi, Luci, Bonr*; *La bien pagá* y *Las espigadoras* inauguradora de la tercera película de la década del 2000, para el primer caso y *Se nos rompió el amor*, *Ay mi perro* y *El rosario de mi madre*, estas dos presentes en el largometraje de 1997, *Volver* en la producción de título homónimo y *Final/A ciegas* en los últimos minutos de la narración protagonizada por Cruz y Homar. Como se aprecia, esta agrupación está conformada en base a ítems compositivos participados por todos sus integrantes a pesar de las diferencias genéricas: el sainete lírico de la primera ficción almodovariana torna al ámbito coplero con Miguel de Molina recuperándose con la voz de

¹²⁹ Merece especificarse que, habitualmente, no hay una concordancia enunciativa ni a nivel denominativo, ni genérico cuando esta partitura es referida por la práctica totalidad de los trabajos consultados. Así, Seguin, si bien especifica correctamente la obra de la que forma parte, la cataloga como una “zarzuela” (cfr. 2009, p. 83), uno de los tipos del género chico al que, igualmente, pertenece el sainete lírico (junto al pasillo, el juguete cómico, la revista y la opereta). Igual confusión se aprecia en los textos de Vidal (cfr. 1988, p. 31) y Smith (cfr. Vernon y Morris, 1995, p. 26); siendo el caso más llamativo el descubierto en las líneas del libro que firman García de León y Maldonado, ya que, citan erróneamente a la obra musical al aludir a *La verbena de la paloma*, otro de los títulos del género (aunque sí se trata de una zarzuela) y que, junto a *La revoltosa*, es uno de sus máximos representantes.

Conchita Panadés en la banda sonora de 2006; mientras que el compendio flamenco se posiciona como un muestrario de sus diferentes palos con las excepciones relativas del tema interpretado por Estrella Morente, versión de un tango popularizado por Gardel en los 60 y del que entona Poveda y que pierde parte de sus identificativos en aras a esa adecuación a la masa sonora compuesta por Iglesias. Aparecen en esta apreciación influencias de la teoría gorbmaniana y de la expuesta por Conrado Xalabarder en su texto *Música de cine. Una ilusión óptica* donde determina que el concepto “música adaptada” “hace referencia al empleo versionado de piezas preexistentes: son versiones retocadas de los originales y una de sus finalidades es poder ajustarla mejor a la película” (2006, p. 44). Lo que interesa de estas melodías con letra es la musicalización que realizan del espacio narrativo: según Manuel Gértrudix, la función residente en aquellas creaciones que trasladan al oyente-espectador a un territorio geográfico concreto porque responden a un código sonoro y estilístico conocido y reconocible es la referencial (*cf.* 2003b, p. 178), perspectiva compartida por Fraile quien también reconoce una negación interpretativa para aquel receptor no competente que desconoce esos atributos significativos reduciendo la valoración comunicativa al ámbito local (*cf.* 2010, p. 106). Asimismo, es esta teórica la que establece un diccionario resumido de las especificidades musicológicas nacionales

Progresiva creación de géneros que se han integrado en la articulación del discurso nacionalista (la zarzuela, el flamenco, la copla, el cuplé, etc.). Entre los estereotipos sonoros son ya tópicos el timbre de la guitarra, las castañuelas, la percusión, los ritmos de baile que conectan con danzas folklóricas (fandango, habanera, jota), el ritmo sincopado, los cambios de tiempo y las hemiolias, el vibrato¹³⁰, floreos e interpretación vocal del cante jondo, y en el aspecto armónico la escala andaluza y la mezcla de escalas mayores con escalas modales. (2010, p. 105)

Compartiendo su propuesta, es de obligada inclusión en esta selección del cancionero fílmico almodovariano dos temas de Sara Montiel que se habían correspondido con otros conjuntos y que

¹³⁰ Grout y Palisca incluyen en su glosario al concepto “hemíola” y no “hemíolia” como refiere Fraile. Se considera que, posiblemente, la investigadora española ha traducido el término de su denominación griega, ya que, de acuerdo a lo expuesto en el volumen de la *Historia de la música occidental*, “Hemíola (del gr. *Hemíolios* ‘uno y medio’). Tres tiempos contra dos en una unidad de tiempo equivalente, ya sea entre voces, o sucesivos compases, como un compás de 3/2 contra dos compases de 3/4” (2003, p. 1042). Por su parte, el vibrato es definido por estos dos autores como la “ligera fluctuación de la altura de una nota, al interpretarla” (2003, p. 1050), mientras que Michels detalla que es un “temblor; sobre todo en los instrumentos de cuerda, rápida y pequeña variación de la altura del sonido, que a veces se indica mediante una línea ondulada colocada sobre las notas” (1996, p. 80).

aparecen integrados como *playbacks* en *La mala educación*. *Maniquí parisien*, considerada por Bremard como música de los 60 y *Quizás, quizás, quizás*, como específica de finales de los años 40 no sólo se corresponden con ese género del cuplé del que, de hecho, la artista manchega fue catalogada como una de sus máximas representantes, también remiten a una confesión recogida por un gran número de trabajos sobre el realizador objeto de estudio y es ese conocimiento de la tradición musical nacional a raíz de la escucha de la radio durante su permanencia en el hogar familiar y de su asistencia al cine durante su primera adolescencia (clarificador es, a este nivel, el injerto que hace de unas escenas de *Esa mujer*-Mario Camus, 1969- en la producción de 2005 -[35:18-36:21]- protagonizada igualmente por Montiel y correspondiéndose las dos partituras entonadas con sendos largometrajes en los que también ejerce el rol principal: *Noches de Casablanca* -Henri Decoin, 1963- y *Mi último tango* -Luis César Amadori, 1960-, de acuerdo al orden presentado más arriba). Así lo recogen García de León y Maldonado quienes, analizando la educación sentimental del director, según su propuesta terminológica, determinan que se sustenta en una combinatoria existencial primaria de los boleros y los cromos de cine a los que se suman las canciones de Concha Piquer, las conversaciones en el taller de moda que tenía su hermana mayor y las producciones en las que figuraba Juanita Reina (*cf.* 1989, p. 52); conocimiento que, como se viene reflejando, encuentra también una sección manifestante bajo la intertextualidad exultante en su filmografía.

El cuarto compendio genérico-musical mantiene la complejidad de la inexistencia identificativa de un estilo principal erigiéndose, nuevamente, como un combo referencial en el que, además, algunos casos plantean conexiones con el nacionalismo melódico que se acaba de analizar. De esta manera, la suma de los temas categorizados como propios del *pop-rock* contemporáneo, continuadores de las corrientes dominantes en su momento de producción y promoción, da lugar a un total de cinco a los que se aproxima un caso parcial. Son: *Tu loca juventud*, en la primera película de Almodóvar; la *Canción del alma* y el *Resistiré* que aparecen en *¡Átame!* El tema italiano *Cuore Matto* y el *I'm so excited* de la última creación de la factoría Almodóvar, siendo la composición aproximativa la de Pla, habitante de la columna musical de *Carne trémula*. Si se compara esta propuesta con la de Bremard, se descubre que también califica a las partituras en función de su fecha de composición; de este modo y respectivamente, propone (la traducción del francés es propia): “Popular de los años 60”, “Bolero”, “Pop 1986” y, para el caso parcial, “*Rock*

años 90”. Puesto que sus referencias culminan en la producción de 2002, se mantienen sus variables para denominar a las restantes composiciones atendiendo, asimismo, a las informaciones incluidas en los libretos de las bandas sonoras, estableciéndose que la canción de *La mala educación* es “Música de 1967” y la del conjunto estadounidense “Música de 1982”. Diversidad manifiesta, este conglomerado del cancionero almodovariano destaca desde varios ángulos: primeramente, porque la melodía con letra incluida en *Pepi, Luci, Bom* supone una apropiación y resignificación, ya que también es componente de la columna musical de *La caza* (Carlos Saura, 1966). En segunda instancia, porque la voz de Maleni Castro recuerda a un período cinematográfico español preciso: el protagonizado por los niños prodigio que coparon la Historia fílmica nacional, fundamentalmente, entre la segunda mitad de los años 50 y la práctica totalidad de los 60. Esas producciones conocidas por Almodóvar hacen eco en su esfera musical, como se viene defendiendo, y encuentran a un segundo caso de inserción en *Muy cerca de ti*. Partitura que no aparece referida en la Tesis Doctoral de la investigadora francesa, merece una mínima atención por la relevancia que se le reconoce para con el objeto de estudio. Esta melodía con letra se incluye versionada por el grupo liderado por Bom apareciendo, originalmente, en otra película protagonizada por Ana Belén, otra de las niñas prodigio: se trata de *Zampo y yo*, dirigida por Luis Lucia y estrenada en 1966. Pasando a formar parte de la discografía de Alaska y Los Pegamoides, la partitura, cuya autoría musical pertenece a Augusto Algueró y la textual a Antonio Guijarro, uno de los tandem compositor-letrista más fecundo y representativo de la cinematografía nacional (si bien, habitualmente, el nombre del primero predomina sobre el del segundo, en una posición retrógrada casi invisible), no sólo ejemplifica cómo las nuevas corrientes musicales, específicamente las de la Movida, retoman creaciones previas que amoldan a sus gustos y características, sino también, ese conocimiento de la producción española por parte del cineasta. Una continuidad referencial e influyente que, en cierta medida, apela a uno de los rasgos que Manuel Vázquez Montalbán reconoce en su *Crónica sentimental de España* para la evolución histórico-musical nacional: la ruptura infructuosa con lo que, tradicionalmente, ha sido considerado como estigma representativo del país. Distanciamiento que, por otro lado, no impide la asimilación de características específicas de corrientes internacionales y que, por ejemplo, se manifestó en la vertiente de la música *yé-yé* a la que se liga Castro o también el *twist* que, en

palabras del indicado autor, encuentra a uno de sus exponentes más destacados en el Dúo Dinámico (*cfr.* 1971, pp. 129-130). El segundo detalle analizable es la no coincidencia con Bremard al calificar a *Canción del alma* como un bolero. Según lo dispuesto en los títulos de crédito finales de *¡Átame!* Su autor es Rafael Hernández, compositor puertorriqueño clave para este género musical, tratándose la versión filmica de una variante de la que, en su momento, realizaron Los Coyotes, grupo de *rock* latino nacional con especial actividad durante la Movida. Se percibe en esta secuencia interpretativa el motivo por el que la canción entonada por la hermana de Marina en la ficción almodovariana no puede ser englobada con el conjunto del cancionero más prolífico y es que las características rítmicas e instrumentales son más próximas a la primera versión que a la edición primigenia. La categoría a la que pertenece el conjunto alude por sí misma a la coexistencia de esos rasgos musicales latinoamericanos y de las pautas rockeras que se mantienen en el ejemplo cinematográfico que, igualmente, acoge a referentes específicos de la tradición melódica nacional, recursos mantenidos que encuentran a su explicación en la propia genética del bolero

En tanto resultado histórico, se construye a partir de influencias variadas que provienen de España, con el aporte de la guitarra, el cajón de madera, la zarzuela, también las entonaciones, giros e inflexiones del canto jondo, la música flamenca y gitana en general. Los países de Europa, particularmente Francia y Austria, aportan la influencia de violines y piano, también se hace sentir la influencia del canto lírico italiano, la melodía de la romanza francesa, la canción napolitana y los aires ingleses de la country dance. El aporte de África y de comunidades autóctonas del Caribe, se expresa con variados instrumentos de percusión, con cantos y danzas festivas y lúdicas que tienen vinculación con la rogativa religiosa para mantener la memoria histórica de sus lugares de origen. (Juan Podestá, 2007, p. 97).

El tercer ejemplo del *pop-rock* contemporáneo lo supone la partitura que compusieron Carlos Toro y Manuel de la Calva: *Resistíré*. Asumiendo rasgos distintivos de ese género estadounidense que se viene de señalar, el *twist*, las características instrumentales de esta composición apuntan a tendencias acometidas y mantenidas en el marco nacional: con un compás de 4/4, la batería, los teclados eléctricos y el bajo se encargan de sostener la estructura rítmica y temporal acorde a un movimiento moderado-rápido. Además, su forma, correspondiente a la alternancia estrofa-estribillo y en la que este último presenta todas las características que favorecen un fácil recuerdo (repetición de la palabra que titula a la composición, inalterable en sus diferentes repeticiones y

con una línea melódica de sencillo tarareo), responde al patrón prototípico de la partitura popular que se ha detallado páginas atrás. Compartiendo varios de estos rasgos se erige el tema interpretado por el italiano Little Tony. *Cuore Matto*, como otras de las melodías ya tratadas, también forma parte, originalmente, de una banda sonora; en este caso, se trata de la correspondiente al largometraje *Cuore matto... Matto da legare* (Mario Amendola, 1967) protagonizado por el mismo cantante. En términos compositivos, vuelve a desarrollarse según un compás cuaternario recayendo en el bajo la ejecución de la referencia rítmica, estando presente el piano y la familia de las cuerdas frotadas, uno de los distintivos de la canción melódica italiana y que, en este caso, es adaptada al género popular. Como sucede con la creación del dúo nacional, la estrofa se convierte en el clímax interpretativo al aglutinar a diferentes líneas melódicas e incorporar sonidos envolventes percibiéndose auditivamente una mayor fuerza expresiva. Asimismo, se aprecia una similitud con *Un año de amor* y *Piensa en mí*, las dos versiones de Luz Casal, al presentar los pentagramas con letra una inclinación anacrúsica¹³¹. En cuanto a esta selección del cancionero destacan dos aspectos: por un lado, el pasado al que remite el *pop-rock* italiano y que, según apunta Vázquez Montalbán, disfruta de un período de apoderamiento en la musicología española, especialmente durante los años 40, dominando, junto a las influencias norteamericanas, a los intentos del folklore andaluz y de la canción melódica por convertirse en los géneros predominantes (*cf.* 1971, p. 87). Por el otro, la interrogación sobre el motivo que explica el conocimiento de Almodóvar de la producción dirigida por Amendola. De acuerdo a las referencias expuestas en la base de datos Imdb.com, únicamente fue estrenada en su país de origen, Grecia y

¹³¹ La anacrusa conceptualiza a una nota o conjunto de notas que preceden al tiempo fuerte de una frase musical habitualmente coincidente con el primer pulso del compás (apreciación que varía en función del número de los mismos que lo habitan) y que, consecuentemente, aparecen antes de la barra divisoria. A modo de metáfora textual, se podría equiparar con el encabalgamiento poético. Sin embargo, esta realidad enunciativa no se aprecia en la partitura de la primera composición referida. Aunque se tiene en cuenta la posibilidad de que, tanto a la hora de la grabación, como de la interpretación, se pudieron efectuar modificaciones, se considera adecuado aludir a este efecto como una anacrusa meramente sonora sustentada en ese principio en el que la voz sigue, como si ejerciera el rol propio de uno de los constituyentes de la fuga (modelo compositivo en el que las voces se introducen y suceden entre sí progresivamente, una “composición o sección de una composición donde el sujeto es contestado o repetido sucesivamente por varias voces”, según Grout y Palisca -2003, p. 1041-), a las líneas instrumentales encargadas de sustentar los puntos fuertes de los compases (además, el hecho de que en *Un año de amor* el pentagrama con el elemento textual presente unidades métricas como el tresillo, prototípico de compases terciarios como el 6/8, complica en cierta medida su identificación e interpretación dado lo inhabitual de su presencia en composiciones con base cuaternaria).

en la Alemania Oriental; por lo que se niega cualquier posibilidad de acceso a la misma durante los años de juventud del realizador y que es cuando se desarrolla su dominio sobre las cinematografías extranjeras. Por el contrario, el hecho de que Little Tony consiguiera catapultarse como el máximo exponente del *rock&roll* italiano (si bien, como se defiende en este trabajo, con estigmas propios de la corriente pop, lo que denota la fragilidad de las fronteras identificativas y diferenciadoras de los diferentes géneros), quedando identificado como el Elvis Presley de su área geográfica y participando en dos ocasiones en el Festival de la Canción de San Remo se establecen como justificantes para el caso del cineasta español, máxime cuando ha remarcado su conocimiento y gusto por tradiciones musicales de otros países y, de la misma forma, hacia las narraciones fílmicas.

Finalmente, la canción popularizada por The Pointer Sisters cumple con varias de las apreciaciones presentadas, pero, respondiendo a los patrones específicos de los sonidos estadounidenses propios de la comunidad afroamericana: publicada a principios de los años 80, las referencias ya explicadas para la batería y el bajo así como las relativas al compás permanecen invariables, constituyendo *I'm so excited* una ejemplificación de la combinación del pop y el *R&B* (*rhythm and blues*). Si bien Almodóvar no suele elegir como miembros de su cancionero a intérpretes norteamericanos, la presencia del grupo de las hermanas Pointer puede encontrar su explicación en que esta partitura, una de las más exitosas de su carrera, ha aparecido de manera reiterada en producciones televisivas y cinematográficas (*Armas de mujer*, Mike Nichols, 1988; *Riff-Raff*, Ken Loach, 1991 o *El profesor chillado*, Tom Shadyac, 1996, entre otros casos), convirtiéndose, por derecho propio, en una de las emblemáticas de la Historia de la música popular fílmica a nivel global. De igual modo, el reconocimiento del regreso del realizador a la década de los 80 puede justificar esa recuperación de uno de sus himnos musicales.

En cuanto al tema de Pla, se reconoce que, efectivamente y como defiende Bremard, en sus partituras son palpables distintivos instrumentales y compositivos propios del pop y del *rock*. Ahora bien, esto no es determinante si se tiene en cuenta que, en la contemporaneidad, son los géneros básicos a los que se suman características dignas de otros que, en base a esa coexistencia, originan nuevas tendencias y modelos en los que la denominación suele corresponderse con una combinación resultante de las individuales. Con esto, lo que se quiere decir es que, a grandes rasgos, el panorama de las composiciones con letra en su versión general responde a un diseño en

el que las bases populares y rockeras sostienen al resto de constituyentes que, según su grado de manifestación, orientan a la partitura hacia unos registros u otros explicando el nacimiento de referentes como el *indie-pop*, el *punk-rock*, etc. Por ello se considera lógico que la discografía de Albert Pla beba de los estilos referenciales, si bien quedando anegada por los elementos definidores de la producción, distribución y promoción más próximos al escenario independiente, como se ha argumentado con anterioridad.

El examen de este extracto del cancionero almodovariano alumbra una consideración que se debe tener presente a la hora de analizarlo en su totalidad debido a la residencia de la anacronía existencial. Se viene matizando que la mayoría de las partituras seleccionadas corresponden a períodos temporales distantes a los específicos de la producción de cada una de las películas. En la práctica totalidad de las mismas se aprecia el matiz de la ruptura que, de igual manera, siempre ha calificado a la obra almodovariana: concebidas en momentos específicos de la Historia musical tanto española como de otras nacionalidades, suponen cambios al integrar nuevos instrumentos, asumir referencias rítmicas algunas de determinadas comunidades o culturas, ser interpretadas por artistas que no cumplen con los cánones establecidos para los intérpretes de ese género o estilo musical, etc. Sin embargo, la atemporalidad con las que se les designa al formar parte de las bandas sonoras del cineasta manchego también demuestra la circularidad y retroactividad que subyace en la lógica de la música popular al evidenciar cómo las tendencias, las masas orquestales, los patrones compositivos permanecen invariables cediendo mínimos resquicios de incorporación a aquellas propuestas que, mayoritariamente enunciadas por las corporaciones y multinacionales de la industria del entretenimiento, suponen una cierta actualización. El lenguaje musical, instaurado en una serie de premisas que son, precisamente, las que permiten hablar de géneros, estilos y normas creativas y catalogadoras, se erige como inmodificable en su seno alzándose como ejemplificaciones de ello este tipo de incorporaciones melódicas que, igualmente, manifiestan cómo un tema escrito años atrás puede volver no sólo a atraer la atención del público general y especializado también llegar a compartir ámbito de expresión con las creaciones concebidas recientemente y que, al menos de forma superficial, parecen responder a nuevas aristas conceptuales.

Se alcanza al quinto grupo de los temas con letra pertenecientes a la filmografía almodovariana y que se ha definido bajo el precepto “canción sentimental/*chanson (sentimentale)*”. Como sucede

con varios de los precedentes, se trata de un conjunto caracterizado, fundamentalmente, por la heterogeneidad lingüística, pero, coincidente en cuanto al *tempo* lento que protagoniza la mayoría de las partituras y a las masas instrumentales que interpretan los diferentes pentagramas; rasgo compartido que justifica su constitución y que responde a los mismos parámetros que se están aplicando. De nuevo recurriendo a la propuesta de la autora de la Tesis Doctoral *Le cinéma de Pedro Almodóvar: tissages et métissages*, se establece que el tema de Zara Leander se encuadra en la categoría “Canción sentimental de los años 30”; la versión de *Ne me quitte pas* de Matarazzo y *Guarda che luna* de Fred Bongusto, ambas desarrolladas en *La ley del deseo*, en las de “Canción de 1959 de Jacques Brel. Años 60/70” y “Canción”, respectivamente; *Un año de amor* no aparece reconocida bajo género alguno, mientras que *Tonada de luna llena* y *Cucurrucucú paloma* son designadas por Bremard en función de referentes nacionales respondiendo al concepto “Venezuela 1994”, la primera y “Huapango mexicano 1940-1950”, la segunda¹³². *Por toda a minha vida* de Elis Regina es catalogada como “Jazz brasileño 1974” y para las composiciones de este perfil incluidas en las películas posteriores al 2002 (*Moon River, Jardinero*¹³³ y *Por el amor de amar*) se propone “Canción melódica y popular adaptada”¹³⁴. Como se aprecia, este muestrario representa la complejidad denominativa y de agrupación residente en el cancionero fílmico de Almodóvar debido a los límites difusos existentes entre los géneros y a la ausencia de unas variables inmodificables o lo suficientemente estables como para establecer diferencias estilísticas. Y es en este aspecto donde se descubre el principal motivo de la inexistencia de calificativos aglutinadores en la mayoría de los trabajos que analizan la producción de El Deseo en su vertiente manchega: las alusiones son genéricas, apuntando, generalmente, al concepto global “ritmos

¹³² En este sentido, es necesario precisar que su catalogación se presenta bajo un ejercicio combinatorio: si bien, efectivamente, la nacionalidad de la canción es venezolana en cuanto su autor e intérprete original, Simón Díaz, el año asignado se corresponde con el espectáculo editado bajo la denominación *Fina estampa ao vivo* protagonizado por Caetano Veloso y cuya versión es, en efecto, la incluida en la cinta almodovariana.

¹³³ En lo referente a esta partitura, su denominación responde a este único título y no, conjuntamente, a *Torna a Surrento*. La dicotomía latente reside en que, mientras que en el CD comercializado aparece referida como se propone, en la película es introducida según su doble acepción haciéndose hincapié en que el nombre castellano se deriva de la adaptación de la letra por los padres José y Manolo; presentación reconocible en el segmento [32:59-33:18]. Un ejercicio que altera a la concepción original y que, por ello, justifica la adopción de esta unicidad.

¹³⁴ Se suma a este conjunto de temas inexistentes en el catálogo de la Doctora gala y, de acuerdo a sus rasgos melódicos y de *tempo*, la canción *Hain't it funny* interpretada por K. D. Lang e integrada en el desarrollo discursivo de *Hable con ella*. Su correspondencia selectiva con el trabajo de Bausch y, de forma específica, con su pieza *Masurka Fogo* implica su negación como integrante de la muestra analítica; omisión que se detalla en el siguiente capítulo.

latinos” y sólo concediendo especificidades a aquellos casos en los que el género está muy definido o, dada la popularidad y el conocimiento común de la partitura, se remite al término con el que, por lo habitual se la refiere. Así, únicamente Bremard se ha atrevido a conceder distinciones más concretas o, para casos específicos, definiciones genéricas guiadas por preceptos de fácil identificación (por ejemplo, señalando el país de origen del intérprete).

Como se ha apuntado, esta selección responde al modelo de la canción sentimental. Asociada, en muchas ocasiones, con las baladas románticas y líricas producidas en Francia e Italia, conoce un especial apogeo durante gran parte del siglo XX. En este sentido, Frith establece que la diferencia de este tipo de partituras reside en la expresión de los sentimientos que encuentran a su canal comunicativo en la voz del cantante y especifica que, para el escenario de la discografía cinematográfica, es a partir de la segunda mitad del indicado siglo cuando se establecen como recurso publicitario de los musicales y las bandas sonoras, siendo más recientemente cuando la balada, composición más próxima por sus rasgos a los integrantes de este compendio de la muestra, se ha erigido como elemento clave para la promoción y significación de la producción filmica en la que se integra (*cfr.* 2006, pp. 148-149). La exteriorización de las emociones que supone la interpretación de la canción sentimental según los apuntes del referido autor permite, brevemente, la incorporación de uno de los debates que Enrico Fubini presenta en su texto *Música y lenguaje en la estética contemporánea* y que examina al ejercicio interpretativo. Expone este teórico que

Para Croce, solamente el acto totalmente interiorizado de la creación del fantasma artístico pertenece al momento lírico-expresivo; el resto pertenece al momento práctico, es comunicación, es técnica, de modo que el poeta cree y lee silenciosamente su poesía y el músico canta en su interior lo que después escribirá o bien lo que no escribirá jamás. Ahora bien, Gatti (p. 34) trastoca el discurso de Croce -y lo demuestra diáfananamente en sus conclusiones- al afirmar que *también* la lectura silenciosa es interpretación, sobreentendiendo con ello que, con mayor razón, lo es la lectura sonora de la página musical. (1994, pp. 33-34)

Esta disyuntiva, que supone un campo de examen de grandes dimensiones y con repercusiones evidentes tanto para la apreciación de la interpretación musical como para la propia comprensión de su ejercicio resultante, es reducida en esta investigación a la postura propuesta por Gatti, ya que se comparte el postulado de que, efectivamente, la expresividad lírica reside en ambas etapas del proceso creativo, máxime cuando, en la actualidad, no suelen ser los cantantes los que componen

sus temas, quedando sujetos a lo concebido por otros, pero, disponiendo de la libertad suficiente que implica la impregnación de esa partitura de sus giros vocálicos específicos, de sus sonidos instrumentales habituales o de rasgos genéricos determinados. En este sentido, es fundamental tener presente que Almodóvar justifica la presencia de varios de los temas de este conjunto por la carga expresiva residente, fundamentalmente, en la voz de quienes los entonan. Si ya se ha comentado cómo en la canción de Leander subyacen reminiscencias masculinas asociadas a un carácter militar; con respecto a *Ne me quitte pas*, el propio cineasta le confiesa a Vidal que es una de sus partituras predilectas porque es “una de las grandes canciones de amor, de las pocas, a excepción de los boleros, donde se habla de amor a nivel literario. Es una gran creación literaria, de un lirismo exacerbado, es estremecedora y con una letra prodigiosa”¹³⁵ (1987, p.190); mientras que a Strauss le concede el descifrado de su incorporación en *La ley del deseo* a un nivel discursivo-narrativo reconociendo que, sin preverlo, la cinta de 1987 se convirtió en una oda a la cultura francesa dada la coexistencia del tema de Brel y *La voz humana* de Jean Cocteau (cfr. 2004, p. 69). La otra balada que aparece en este largometraje es *Guarda che luna*, interpretada, según los títulos de crédito finales, por Fred Bongusto y que, según la investigación que se ha realizado en diferentes archivos de audio y vídeo, realmente, es entonada por Fred Buscaglione; diferencia que establece conexiones con la situación ya formulada para *Nur nicht aus Liebe Weinen*. Sendos artistas italianos, el segundo es definido en su marco nacional como una de las voces representativas de la canción melódica cumpliendo, además, con el cierto estereotipo del artista musical selecto por Almodóvar al haber fallecido de manera inesperada en un accidente automovilístico. Frente al caso de la versión de Matarazzo donde el compás ternario (3/4) es marcado por los contrabajos en *pizzicato*¹³⁶, las cuerdas frotadas componen la mayor parte del conjunto instrumental y la flauta travesera se encarga de aportar el lirismo, la ligereza y, al mismo tiempo, la fragilidad del discurso textual; la composición italiana denota una mayor influencia de la

¹³⁵ Recuperando el comentario que remite al trabajo de Fubini, precisamente Jacques Brel ha sido considerado por muchos críticos como uno de los músicos que dotaba de mayor sentimentalismo a sus actuaciones en directo. Así, en YouTube son numerosos los vídeos en los que el artista belga entona *Ne me quitte pas* llegando, prácticamente, al sollozo (sirva como ejemplo este perteneciente a los archivos del *Institut National de l'Audiovisuel* francés, consultado el 13 de marzo de 2014 y recuperado de: <http://youtu.be/n0ehZeWGXW0>).

¹³⁶ De Arcos explica que “en la técnica de los instrumentos de cuerda, forma de tocar que consiste en hacer vibrar las cuerdas pulsándolas generalmente con los dedos pulgar e índice de la mano, en vez de hacerlo con el arco” (2006, p. 219).

corriente pop al presentar un compás de 4/4, con anacrusas constantes y una mayor presencia de la batería que encuentra en el saxofón, encargado de marcar el carácter romántico sensualizado¹³⁷, a uno de sus principales apoyos estructurales.

La siguiente canción perteneciente a este conjunto es *Un año de amor*. Si Bremard no la cataloga de manera alguna, sí incluye sus referencias autorales coincidentes con las presentes en la partitura que se publicó y que se ha podido consultar en la *Médiathèque Musicale de Paris*. De esta manera, se establece que la letra original es de Nino Ferrer, una de las voces representativas de la *chanson française* influenciada por la variante italiana durante los años 60 y 70, compositor junto a Gaby Velor de la música y correspondiendo la traducción española al mismo Almodóvar. Por el contrario, si se escucha la versión inicial del *C'est irreparable (Un an d'amour)* se desvela que se trata, más bien, de una balada pop-rock con la presencia acentuada de la guitarra eléctrica y un compás cuaternario que parece expresarse con un tiempo más rápido del verdadero por el constante marcaje rítmico de los platillos de la batería (ha de matizarse que se grabaron diferentes modelos en los que varios de estos detalles se vieron alterados). Si bien el cineasta manchego suele hacer hincapié sobre el hecho de que fue él el encargado de adaptar la letra al castellano, habitualmente omite que una de las voces de su discografía filmica, Mina, también realizó una versión de la canción siendo, de hecho, la que ejerce como modelo para la conversión almodovariana como el cineasta le reconoce a Strauss en su entrevista (*cf.* 2004, pp.102-103). En este sentido, las coincidencias son bastante exhaustivas, especialmente, a un nivel instrumental y

¹³⁷ Aunque en la mayoría de los tratados que abordan la música y su vertiente cinematográfica se hace hincapié en las significaciones derivadas de los colores y rasgos específicos asociados a cada instrumento, pocos son los que se han referido de manera precisa a este ámbito. Litwin pertenece a los primeros estableciendo en su texto que la flauta es un viento madera “aérien, léger dans les moyens et aigus. Chantant et consistant dans le grave et le moyen. Solo: Joyeux dans les passages rapides” (1992, p. 40) (“Aéreo, ligero en los medios y agudos/altos. Melodioso y consistente en el grave y el medio. Solo: Alegre en los pasajes rápidos”. Traducción de la autora). Por su parte, aunque no alude directamente al saxofón, sí enuncia a otros vientos metales (como la trompeta) determinando su variabilidad expresiva en función de los ámbitos de la escala en los que se ubican las notas que interpretan (*cf.* 1992, p. 41). De igual manera, Jesús Alcalde también reconoce este tipo de relaciones apuntando a que “en la cultura mediática las identidades tímbricas de cada instrumento remiten a connotaciones culturales y constituyen un campo imaginario tan extenso como ilimitado es el campo del cliché y el de los procesos de memoria. Sin duda el mejor repertorio de estos ‘significados’ asociados por el uso son los catálogos de música de librería, cuyos criterios de composición constituyen los auténticos códigos de reconocimiento y de representación en el campo de la práctica de la comunicación audiovisual. Precisamente basándose en que la gente los maneja de manera fácil y espontánea y se refuerzan constantemente por el uso” (2010, p. 53).

rítmico: misma relevancia del bajo durante los primeros compases de la estrofa, rítmica a cargo de la percusión, tiempo moderado sustentado en un compás de 4/4 e inclusión del lirismo y sentimentalismo de las cuerdas¹³⁸ a través del estribillo. La imitación también es perceptible en términos vocálicos, ya que, a pesar de que ambas intérpretes cuentan con un color específico, la perteneciente a la columna musical de *Tacones lejanos* ejecuta los mismos giros, ascensos en la escala y nota final ampliada que la de *Matador*. De igual manera, el texto de Almodóvar se aproxima en mayor grado al de Mina que al de Ferrer determinándose que, más bien, se trata de una traducción italiano-española, puesto que, por ejemplo, mientras que en el estribillo el cantante galo habla de los días de sol, de playa, del cuerpo yacente en la arena en su primera presencia virando hacia los reproches, las hojas caídas y el tiempo pasado en su segunda; la artista lombarda se refiere a esas jornadas felices, a los besos y a lo subyacente en un año de relación, repetido en las dos entonaciones del estribillo y que, de igual manera, son musicalizados por la española.

Los dos temas interpretados por Veloso, *Tonada de luna llena* y *Cucurrucucú paloma*, suponen, una vez más, una dificultad catalogadora, ya que, respondiendo a las variables aplicadas para la identificación y formación de este conjunto del cancionero, actúan de igual forma con respecto al conjunto anterior asociado con los ritmos y sonidos prototípicos del marco latinoamericano. Posiblemente el primer tema, punto y aparte final de *La flor de mi secreto*, posea una mayor complejidad que el segundo: sobre un compás de 4/4, la instrumentalización se caracteriza por su simpleza al reconocerse a la flauta travesera, el clarinete y el oboe (encargados, los dos últimos, de interpretar una línea melódica que recrea cierto carácter marcial) y a diversos miembros de la familia de la percusión (con parches y elementos metálicos, como los platillos) ejecutantes, principalmente, de los tiempos fuertes de los compases. La presencia de las palmas colabora con la atribución popular residente en la composición, negadas en la versión original consultada y en la que, además de seguir un *tempo* más lento, el cuatro venezolano (uno de los

¹³⁸ A pesar del principio que postula Alcalde, *Un año de amor* (en sus versiones italiana y española) logra equilibrar cada uno de los timbres y significados asociados a los integrantes de la familia de cuerda frotada; dualidad a grandes rasgos que, de mismo modo, encuentra a su igual en la despedida, el reproche y el deseo del regreso latentes en la letra y que también se manifiesta en el fragmento discursivo almodovariano como se explica posteriormente: “El violín solo evoca intimidad, nostalgia; desafinado, decadencia, maldad...: en masa es el sonido de la dignidad, pompa, sentimiento...; el *pizzicato* igual a divertido, transparente; la viola canta los amores graves y serios y el contrabajo suena sombrío y grave, elemento dramático y del suspense” (2010, p. 54).

instrumentos tradicionales de este marco geográfico) es el instrumento referencial viéndose acompañado por, posiblemente, una carraca, otro miembro de la familia de la percusión. Ese rasgo campero o *country*, si se aplica la acepción norteamericana, caracteriza a la creación de Díaz, presumible motivo que lleva a Bremard a catalogar a *Tonada de luna llena* con el concepto “Venezuela” que es la nacionalidad del mismo. Si bien Caetano dota a la canción de un ritmo más ligero a la par que confuso (las diversas líneas melódicas responden a principios rítmicos que dificultan la identificación del pulso fundamental), su técnica vocálica, que le lleva a entonar las diferentes frases como si fueran espiraciones, se traduce en emisiones sonoras que apelan a ese interiorismo calificativo de la canción sentimental y que se presenta en una mayor dimensión en la interpretación de Díaz gracias, sobre todo, a ese desarrollo temporal más lento y descansado. Reside en esta dualidad existencial uno de los rasgos esenciales del cancionero filmico almodovariano y que es la modificación genérico-estilística de sus configuradores. Al seleccionar versiones de los temas originales, el realizador manchego juega con los principios caracterizadores de los mismos, ya que, en base a lo que se viene exponiendo, una vez interpretados y adaptados a los identificadores musicales de los diferentes intérpretes, estos pueden pasar a ser miembros de categorías de las que, *a priori*, quedarían alejados; si bien, también se denota que, para la mayoría de los casos, a pesar de las modificaciones aplicadas, el arraigamiento a un modelo compositivo determinado, a sus reglas de escritura deja un margen escaso para la evolución de la partitura que suele cambiar algunos de los parámetros más manejables como son el *tempo* o la masa orquestal. De igual manera, la atribución nacionalista de la autora francesa referida conlleva la recuperación de un planteamiento ya desarrollado y que es la presencia de culturas musicales concretas. Aunque se ha abordado el caso español, es evidente la relevancia que el reconocimiento de sonidos ligados a geografías específicas tiene para el establecimiento del universo musical almodovariano, pero, una profundización en este tema entorpecería el desarrollo natural de este trabajo de investigación, además de sobrepasar los límites de estudio establecidos. Sin embargo, a colación de esta perspectiva se presenta la segunda canción de Veloso incluida en esta selección y que es definida por Bremard como “Huapango mexicano 1940-1950”. *Cucurrucucú paloma* es obra del compositor mexicano Tomás Méndez Sosa, representante clave de ese folklore y autor de partituras que fueron interpretadas por Lola Beltrán, Chavela o María Dolores Pradera. Tema

versionado por múltiples artistas internacionales, la entonación del brasileño incluida en *Hable con ella* mantiene gran parte de los rasgos de este género. Previamente comentada y explicada, la variación de Veloso se caracteriza, básicamente, por su desnudez: únicamente acompañado por tres instrumentos que se especifican a continuación, mantiene el tiempo ternario específico del huapango (6/8 y/o 3/4). Con origen en la época colonial española, esta manifestación en la que interpretación musical y danza coexisten es distintivo cultural de varias áreas mexicanas asumiendo especificidades de las mismas y originando variantes sujetas al baile como son los casos del Veracruzano Tamaulipeco, el Hidalguense o el Queretano. La letra de sus composiciones deriva de expresiones románticas en sus múltiples estados y suele incluir en su entonación la técnica del falsete y que en páginas anteriores ha quedado ligada a la voz de este cantante. Asimismo, y dada la atribución de las reminiscencias hispanas, el color instrumental queda reflejado por una presencia tripartita constituida por el violín, la jarana (una guitarra de cinco cuerdas y pequeñas dimensiones) y la huapanguera (derivación geográfica también de la guitarra española) y los cuales, en la versión cinematográfica, se expresan mediante el violoncello (que ejecutando diversos armónicos¹³⁹, logra sonidos dignos del instrumento más agudo y pequeño de su familia), la guitarra y el contrabajo, respectivamente. Así, y como sucede con *Tonada de luna llena*, el tema del largometraje de 2002 forma parte de la selección sentimental tanto por el contenido expresado a través de la letra como por las características vocálicas.

También es en *Hable con ella* donde suena otra de las voces brasileñas, la de Elis Regina, interpretando *Por toda a minha vida*, una partitura lenta que irrumpe en un momento narrativo de importancia para el desarrollo discursivo: la corrida en la que Marco ve torear por primera vez a Lydia y que se corresponde en el tiempo con la ruptura de esta y su pareja anterior, el Niño de Valencia. Composición que por sus características contradice, en cierta medida, tanto a los diálogos de los personajes como a la propia naturaleza del acto taurino en el que prima la bravura, cumple, por el contrario, con el sentimentalismo residente en este conjunto del cancionero. Instrumentalizada únicamente por la familia de las cuerdas, la línea melódico-textual ve duplicada

¹³⁹ “(1) Sonido agudo aflautado que se produce rozando levemente una cuerda, como por ejemplo la del violín a 1/2, 1/3, 1/4 etc. de su longitud; (2) Armónico o parcial producido por una cuerda o columna de aire vibrando” (Grout y Palisca, 2003, p. 1036).

su potencia y lirismo por los primeros violines, prácticamente, durante la totalidad del fragmento integrado. Lo que supera toda comprensión es la calificación jazzística de esta obra por parte de Bremard al estar considerada la artista, a pesar de su temprana muerte y que la ubica dentro del modelo propio del conglomerado musical de Almodóvar, como una de las específicas de la música popular de su país; entendiéndose, en todo caso, que la alusión de la indicada investigadora se derive de la autoría de la partitura asignada a Tom Jobim (junto a Vinicius de Moraes) y que sí trabajó más próximo al jazz combinándolo con el género típicamente brasileño de la *bossa nova*. Todo esto lleva a considerar que las atribuciones ofrecidas en *Le cinéma de Pedro Almodóvar: tissages et métissages* están motivadas por los estilos asociados a los intérpretes y/o compositores evitando lo que expresa y transmite la ejecución de las composiciones; aspecto aceptable, al mismo tiempo, si se tiene en cuenta que el tema de esta Tesis Doctoral no es la música del cineasta español y sí su tendencia aplicativa de la intertextualidad expresada a través de diferentes niveles.

Se alcanzan las últimas tres canciones de este compendio correspondientes a los largometrajes de 2004 y 2011 y que han sido agrupadas bajo el concepto “Música melódica y popular adaptada”. La primera de ellas, *Moon River*, es una versión-adaptación del tema que Mancini y Mercer compusieron para *Desayuno con diamantes* y que aparece interpretado por la propia Audrey Hepburn en el desarrollo discursivo, si bien, la vertiente instrumental inaugura la película acompañando a los créditos de inicio¹⁴⁰. Tema con letra de gran alcance en el imaginario de la música popular cinematográfica, Almodóvar vuelve a encargarse de la adaptación del texto, mientras que los arreglos de la guitarra son efectuados por Iglesias de acuerdo a lo expuesto en el libreto del disco de la banda sonora (2004). La partitura, interpretada por la voz blanca (infantil) Pedro José Sánchez, se distancia de la original, puesto que esta última, a pesar de iniciarse también sobre dos líneas melódicas (voz y guitarra) acaba aglutinando a diversos pentagramas expresión de la herencia del sinfonismo de Steiner. Además de esa diferenciación instrumental, el realizador ajusta el contenido literario a la diégesis de forma completa, como se demuestra posteriormente, y no

¹⁴⁰ En este sentido, Frith comenta que este tema suele entenderse como determinante para “una nueva relación entre las industrias cinematográfica y de la música. Y no tanto porque se utilizara una canción para vender una película (antes que lo contrario), sino también porque la canción presentaba una relación accidental, casi inexistente, con el argumento del filme. Podría haber guardado una afinidad musical muy evidente con el resto de la partitura de Mancini, haber captado la atmósfera del filme, pero líricamente resultaba bastante vaga y la película habría perdido muy poco si el tema hubiese sido sustituido por otro o eliminado” (2006, p. 149).

traduciendo directamente el texto como se ha presupuesto para el caso de *Un año de amor. Jardinero* cumple con el mismo principio de amoldar que la canción predecesora, pero, alienta ciertas dudas con respecto a su autoría. Basada en el tema *Torna a Sorrento* de los hermanos De Curtis (Giambattista y Ernesto), en los créditos finales de *La mala educación*, Almodóvar aparece como el encargado de la nueva versión, pero, en el CD comercializado por Sony Music Media esta función recae en el Padre Manolo. La explicación se desvela cuando se comprueba que el mismo cineasta cantaba la partitura resultante durante su período escolar, exactamente retratada tanto en el guión del largometraje como en la puesta en escena resultante ubicada entre los minutos [32:01] y [34:49]

Al director del colegio salesiano donde estudiaba le gustaba mucho *Torna a Sorrento*. En aquella época, yo era el solista del coro, me pasaba el día ensayando misas y romanzas al piano. Uno de los curas tuvo la idea de regalarle al director, en la fiesta de su onomástica, una versión de *Torna a Sorrento*, con otra letra, y cantada por mí. La nueva letra decía: “Jardinero, jardinero, todo el día entre tus flores, defendiendo sus olores con la llama de tu amor”. Lo que seguía era (p. 74) aún más equívoco. Los alumnos comíamos en un comedor y los curas en otro (...). Me pusieron en el centro, y a palo seco, yo le canté al director su canción favorita, en cuya letra él era un jardinero y los alumnos flores que él cuidaba amorosamente con la llama de su amor. Yo estaba un poco desconcertado, pero adivinaba su emoción. (Vidal, 1987, pp. 73-74)

Esta recuperación establece semejanzas con la efectuada en *La flor de mi secreto* y donde el personaje interpretado por Chus Lampreave recita un poema habitualmente desarrollado en la voz de la propia madre del cineasta. A pesar de que en esta confesión Almodóvar informa de que, efectivamente, la letra fue adaptada dejando entre interrogaciones al encargado de ese proceso, en el texto diegético sí reconoce a los padres José y Manolo como sus artífices, según lo notificado. El carácter popular de este tema no reside, como en los antecesores, en los instrumentos que acompañan al intérprete al entonarlo el joven Ignacio (álter ego del realizador) *a cappella*¹⁴¹

¹⁴¹ Este tipo de interpretación, actualmente, queda sujeta a condiciones muy específicas de las actuaciones musicales en las que tiene lugar, si bien, como explica Michels en su trabajo, suponen el origen y la estructuración de la composición contemporánea: “Se sabe que, en la Edad Media, la compleja polifonía se ejecutaba de manera *solista*, mientras que las canciones de ronda, etc., se ejecutaban de modo *coral*. Asimismo se sabe que en la música vocal participaban instrumentos, pero no cuáles ni cómo (...). En el Renacimiento, los instrumentos tocaban junto con las partes vocales. La práctica *a capella* (sólo vocal) no era tan estricta como pretendió verlo el siglo XIX. Las diversas voces se confiaban, en lo posible, a diversos instrumentos, en beneficio de una conducción perceptible de las líneas y de la intensidad tímbrica (sonido partido), hasta que el

surgiendo de ese único canal comunicativo que, en este caso, es la voz, el sentimentalismo definidor de este conjunto de la muestra musical. De igual modo, la declaración de amor que palpita en la ejecución de la partitura y que se opone al otro momento comparativo referido por Almodóvar en su entrevista con Vidal (el *Salí porque salí* interpretado por Yolanda y dirigido a la Madre Superiora), apunta a esa autoría por parte del sacerdote al habitar en él el deseo de ser correspondido por el alumno y no a la inversa, como se hace considerar al apropiarle el contenido del mensaje emitido y que se justifica con mayor profundidad en el capítulo de perfil analítico.

El último tema con letra de carácter sentimental se ubica en *La piel que habito*, tratándose de la versión castellana de *Pelo amor de amar*¹⁴², compuesto en los años 60 por Jean Manzon y José Toledo y asociado a la carrera de la artista brasileña Ellen de Lima. Si en su interpretación original la guitarra que acompaña a la voz de la cantante acaba cediendo espacio a la percusión y al acordeón que incorporan las características rítmicas y sonoras propias de la *bossa nova* y, de manera más específica para el caso del segundo, las relativas a la tradición musical argentina; la ejecutada por Buika mantiene la desnudez inicial residente en el binomio voz y piano. La limitación geográfica del tema con letra encuentra a su igual en la diégesis almodovariana, como se detalla después, modulando de la voz de la cantante mallorquina a la de una niña que, además de entonar la canción *a cappella*, lo hace en su idioma original; recurso interpretativo que se ha escuchado previamente en el desarrollo discursivo. El romanticismo que Frith (2006) establece para este tipo de creaciones melódicas hace acto de presencia en el propio nombre de la composición extendiéndose al resto del cuerpo textual y apoyándose en la capacidad transmisora que, en este caso, posee la voz de Buika.

Las nueve canciones catalogadas como sentimentales o próximas al modelo de la *chanson française* comparten estigmas concretos con cada una de las agrupaciones que las han precedido: con el bolero, fundamentalmente, la tendencia de un tiempo moderado y la reiteración de los instrumentos de cuerda (frotada y percutida, el piano) como base del color orquestal que, igualmente, suele definirse por un número reducido de componentes; con las partituras latinas se

Barroco prefirió, paulatinamente, y el Clasicismo, en forma decidida, la sonoridad orquestal plena con fundamentación de los instrumentos de cuerda (sonido mezclado)” (1996, p. 83).

¹⁴² El título aparece traducido como *Por el amor de amar* en el disco de la banda sonora y en los títulos de créditos finales, pero, cuando Buika la presenta en el concierto desarrollado en el universo diegético, la denomina *Necesito amor* tomando como referencia a la primera frase de la creación.

equiparan a un nivel referencial, ya que, como se ha matizado para cada una de ellas, mayoritariamente responden a rasgos de estilo y compositivos propios de las áreas geográficas en las que surgen (se debe recordar que, como también se reconoce para los temas *pop-rock*, las canciones de esta selección presentan cinco nacionalidades diferentes: alemana, francesa, italiana, brasileña y española); por su parte, esa apropiación de lo genérico, de las influencias, esa absorción de los parámetros compositivos es lo que las aproxima a las melodías con letra encabezadas por *Tu loca juventud* y que, como se ha defendido, se ajustan a unos cánones establecidos en períodos socio-culturales y artísticos específicos. Finalmente, la cercanía al género del folklore y al flamenco nacionales se expresa en unos términos que son aplicables por igual a los diferentes conjuntos y que es la consideración ya abordada de que, más allá de una contemporaneidad, lo que se produce en el cancionero filmico almodovariano es una reactualización de aquellos temas que le gustan al cineasta, relativos a décadas pasadas y que, sin embargo, al integrarse en sus realizaciones cinematográficas acaban adoptando un estatus recentísimo y una nueva significación, si bien, parcial, puesto que, al haber tenido una existencia previa y tratándose, en muchos casos, de temas con un gran conocimiento público, no pueden despojarse de todos aquellos atributos y consideraciones con que fueron asignados en su presentación primigenia.

Realizando un ejercicio recapitulador del género musical popular en la filmografía de Almodóvar se descubre que, salvo en *Laberinto de pasiones* y *Todo sobre mi madre*, todas las producciones cuentan con, al menos, una presencia de tales rasgos. Uno de los casos más llamativos se aprecia en *Pepi, Luci, Bom* que, a pesar de ser considerada una ópera prima rupturista y fuertemente impregnada de las corrientes artísticas de la Movida, congrega a tres estilos dispares entre sí y que, de igual manera, constituyen los cimientos de la producción global posterior al escucharse en su desarrollo *Por qué mis ojos*, *Tu loca juventud* y *Estaba escrito*. Mismo trío representativo se descubre en *Tacones lejanos* (*Un año de amor*, *Piensa en mí* y *Pecadora*) y en *La mala educación* donde uno de los géneros se enuncia doblemente (*Quizás, quizás, quizás*, *Moon River*, *Jardinero*, *Cuore Matto* y *Maniquí parisien*). La dualidad es la situación más compartida, si bien se manifiesta tanto siguiendo el principio de la unicidad (es decir, una presencia de cada estilo) o de la pluralidad (cuando un mismo género se incluye en dos o más situaciones); ejemplos del primer caso son las bandas sonoras de *¿Qué he hecho yo...!!* Y

La piel donde se integran *La bien pagá* - *Nur nicht aus Liebe Weinen* y *Pelo amor de amar*/Por el amor de amar - *Se me hizo fácil*, respectivamente; mientras que la segunda conducta se percibe en *La ley del deseo* con los boleros *Lo dudo* - *Déjame recordar* y las canciones sentimentales *Ne me quitte pas* - *Guarda che luna* y en el largometraje de 1997 con el bolero entonado por Chavela *Somos* y las composiciones flamencas *Ay mi perro* y *El rosario de mi madre*. Asimismo, hay tres relatos en los que un solo género hace acto de presencia; se trata de *¡Átame!* Poseída por el pop-rock residente en *Resistiré* y *Canción del alma*; *Hable con ella*, donde el sentimentalismo se expresa en su vertiente brasileña a través de Veloso y Regina y *Volver*, muestra del nacionalismo musical gracias a las inclusiones de *Las espigadoras* y el tema homónimo interpretado por Morente.

De la distribución de las diferentes partituras expuestas se concluye que lo musicalmente popular se expresa a través de cinco vertientes que se reparten el protagonismo a lo largo de la producción almodovariana, pero, anunciando tendencias igualmente relevantes para la consideración del cancionero general como para la filmografía del realizador manchego. Así, mientras que el bolero se enuncia en la narración de 1980 como futuro dominador de la columna musical, de acuerdo a lo que se ha explicado, no acomete tal función hasta 1983 para no despojarse de la misma hasta 1997, si bien, en *¿Qué he hecho yo...!!* y *¡Átame!* Se ausenta. Se identifica, en consecuencia, una etapa propia de este género para esa franja cronológica y creativa percibiéndose diversos aspectos que serán fundamentales para el comentario analítico y la conclusión definitiva de esta Tesis Doctoral. Durante ese período, la canción sentimental se presenta en un segundo orden seguida, por igual, de los sonidos latinos y los españoles, ya que sendos se escuchan en tres ocasiones. Después del mismo, y tras la pausa que supone *Todo sobre mi madre* con la dominancia de las composiciones originales de Iglesias y la presencia de *Tajabone*, se inicia uno nuevo en el que la importancia se reparte en mismos porcentajes entre la canción sentimental, los cuplés de Montiel y el flamenco nacional. Con una reducción considerable de lo latino que, solamente, se reconoce en *La piel que habito* con el tema *Se me hizo fácil*, el pop-rock contemporáneo se recupera con las canciones de Little Tony y The Pointer Sisters después de 13 años sin formar parte de ninguna banda sonora almodovariana. Toda esta evolución compartida remite a una misma acción: el regreso. Almodóvar, con esa selección de melodías con letra teñidas o entonadas por voces españolas recupera lo nacional demostrando un

interés por lo que se hacía, se ha hecho y se hace en su país como también se identifica en sus primeras películas cuando retrata esas corrientes musicales ligadas a la Movida. Nuevamente se cierra el círculo de su filmografía que encuentra espejos entre su primer largometraje y los tres últimos porque a la canción de Mona Bell se equipara la de Buika, al fragmento del sainete lírico interpretado en *playback* por Bom y sus amigos, el *Final/A ciegas* de Poveda y a Maleni Castro, las hermanas Pointer. Líneas todas ellas de un mismo pentagrama que no siempre han sido habitadas durante su extensión, pero, que vuelven a encontrar integrantes antes de esta primera doble barra final. Un *collage* genérico, recuperando la definición de Reay (2004), que también identifican otros autores como Eulàlia Iglesias en su trabajo *Zapatero a tus zapatos (o los extraños casos de los músicos convertidos en cineastas)*

La trayectoria de Pedro Almodóvar sigue el camino que va de la práctica de una contracultura por definición de efectos revulsivos a su estilización asumible incluso por las monarquías más elitistas y rancias, valga el pleonismo. En su primera etapa, en los años ochenta de la sobada movida madrileña, el manchego se expresa a través de artes ‘no nobles’ como el cómic, la fotonovela, el cine *underground*, y la música, con el dúo que formó con McNamara (...) Aunque Almodóvar puede seguir apareciendo (junto a Tarantino, Anderson y Sofia Coppola, entre otros) entre los directores que mejor saben escoger los temas musicales para sus películas, el registro de las intervenciones musicales ha mutado bastante. Poco tiene que ver su actuación en *Laberinto de pasiones* con el repipi momento en que Caetano Veloso canta en una fiesta privada pija-progre en *Hable con ella* (2002). (Eduardo Guillot, 2008, pp. 146-147)

A pesar de la valoración extraída del análisis de uno de los constituyentes del triunvirato enunciado por Holguín y que ya subraya las directrices tomadas por el cancionero cinematográfico almodovariano, el establecimiento de diferentes etapas de esta filmografía sólo puede realizarse completamente si se tienen en cuenta a los otros dos ítems evaluados. Sujeta a los comentarios expuestos en las páginas anteriores, se propone una distribución, nuevamente, tripartita: el primer fragmento queda referido bajo el concepto “Miscelánea musical” y se corresponde con *Pepi, Luci, Bom* y *Laberinto de pasiones*. Equiparándose a la etapa denominada por la Movida según la propuesta guiada por la teoría de Strauss, se establece como un período de acceso y selección de aquellas corrientes melódicas que mejor se amoldan a la narrativa almodovariana. Inexistente la figura del compositor específico, las columnas musicales aglutinan composiciones diversas e,

incluso, distanciadas entre sí que, sin embargo y de acuerdo a lo propuesto más arriba, no evita el establecimiento de los géneros que, en los largometrajes sucesivos, orientan la constitución de la banda sonora. La segunda etapa se expande desde *Entre tinieblas* hasta *Carne trémula*, punto de inflexión que encuentra a su origen en el relato anterior, *La flor de mi secreto*. Trasladando esta selección a la Fig. 2, se determina que acapara los períodos comprendidos entre “Juventud e inicio de la maduración fílmica” y “Búsqueda y muestra de otro Almodóvar” que, en términos numéricos, suponen la mitad del corpus de análisis (10 películas). Su denominación responde al dominio del último componente del triunvirato, al que, únicamente se enfrenta el género clásico y que, precisamente, por la evolución que sufre en este momento con esa primera dominancia de Bonezzi seguida de las colaboraciones internacionales y del compendio expuesto en *Kika*, carece de fundamento suficiente como para oponerse a la concatenación que suponen los “Ritmos latinos y sonidos españoles emocionales” que habitan las columnas musicales de este extracto cinematográfico. De igual modo, se propone una segunda acepción, “El tiempo del bolero”, puesto que, en base a lo abordado líneas atrás, partituras compuestas según sus parámetros se integran en la práctica totalidad de estas columnas musicales; si bien, las reminiscencias latinoamericanas también presentes en otros de los conjuntos musicales identificados para esta parte del trayecto, limitan la aplicación de esta titulación. Lo que sí se evidencia es que el bolero encuentra a su situación más esplendorosa entre *¿Qué he hecho yo...!!* Y *Carne trémula*; estatus que pierde de manera abrupta y que debería analizarse aplicando otras variables como el giro que también sufre la narrativa del manchego y, por ende, la concepción de sus trabajos.

Finalmente, el tercer segmento distributivo se caracteriza por su bicefalia. Sujeto a la colaboración con Iglesias y que, como se ha especificado a raíz de la cita de Cornejo en una página anterior, impone la dominancia de las partituras originales concebidas expresamente para cada una de las narraciones frente a las preexistentes o, en situaciones específicas, a las adaptadas, es este compositor el encargado de titular a la tercera etapa melódica almodovariana. La dualidad apuntada se deriva de dos conceptualizaciones que, únicamente para el caso de la segunda y que, en base a lo defendido a continuación queda acotada también por unas determinadas producciones, puede alterar ligeramente a la denominación “El binomio Almodóvar-Iglesias: una creatividad bicéfala”. De esta forma, se propone reconocer para este período la presencia

destacada de los sonidos nacionales al expresarse los géneros flamenco, tradicionalmente español y el de la canción sentimental, mayoritariamente, en castellano a partir de *Carne trémula*. Pero, lo que más destaca musicalmente entre el título de 1997 y *Los amantes pasajeros* es el aglutinamiento de partituras vanguardistas o, de acuerdo a lo desarrollado más arriba, *indies*. A excepción de *Hable con ella* y *La mala educación*, todas las películas incluyen algún corte identificado según los rasgos de este patrón compositivo y sonoro ampliándose su número conforme se avanza en el universo cinematográfico analizado hasta su situación actual. Se establece que, en suma, en paralelo a la llegada y establecimiento del músico vasco como compositor de cabecera del realizador manchego y coincidiendo con una evolución que, como se ha planteado a partir de las Fig. 1 y 2 (pp. 139 y 141), conlleva la definición de un cineasta que, sin negar sus raíces y trabajos previos, profundiza sobre sí mismo y su identidad creativa expresando a una nueva figura que no deja de emanar de ese individuo que ha impregnado de diferentes maneras y a través de múltiples vías su filmografía, se apunta a que esa inmersión, utilización y emisión de un área musical acotada como es la independiente es el resultado de su propia maduración artística y personal. En relación con esto, y antes de presentar la tabla distributiva resultante, se desea incluir una consideración de forma breve y es que, aunque Alberto Iglesias se ha asentado como la figura compositiva representante del realizador manchego, también lo es para otro cineasta nacional: Julio Medem, binomio reconocido y analizado por autores como Fraile. Actividad duplicada que, sin embargo, cuando es examinada, desvela que este músico cuenta con unas herramientas compositivas y un estilo personal que logra amoldar a las creaciones surgidas de estas dos mentes cinematográficas sin desprenderse de sus estilemas encargados de anunciar, identificar y diferenciar a sus temas de los concebidos por otros miembros de su misma rama artística.

Recapitulando todos los postulados ocupantes de este apartado, se resuelve que una posible gráfica distributiva de la filmografía de Almodóvar según la música sería esta

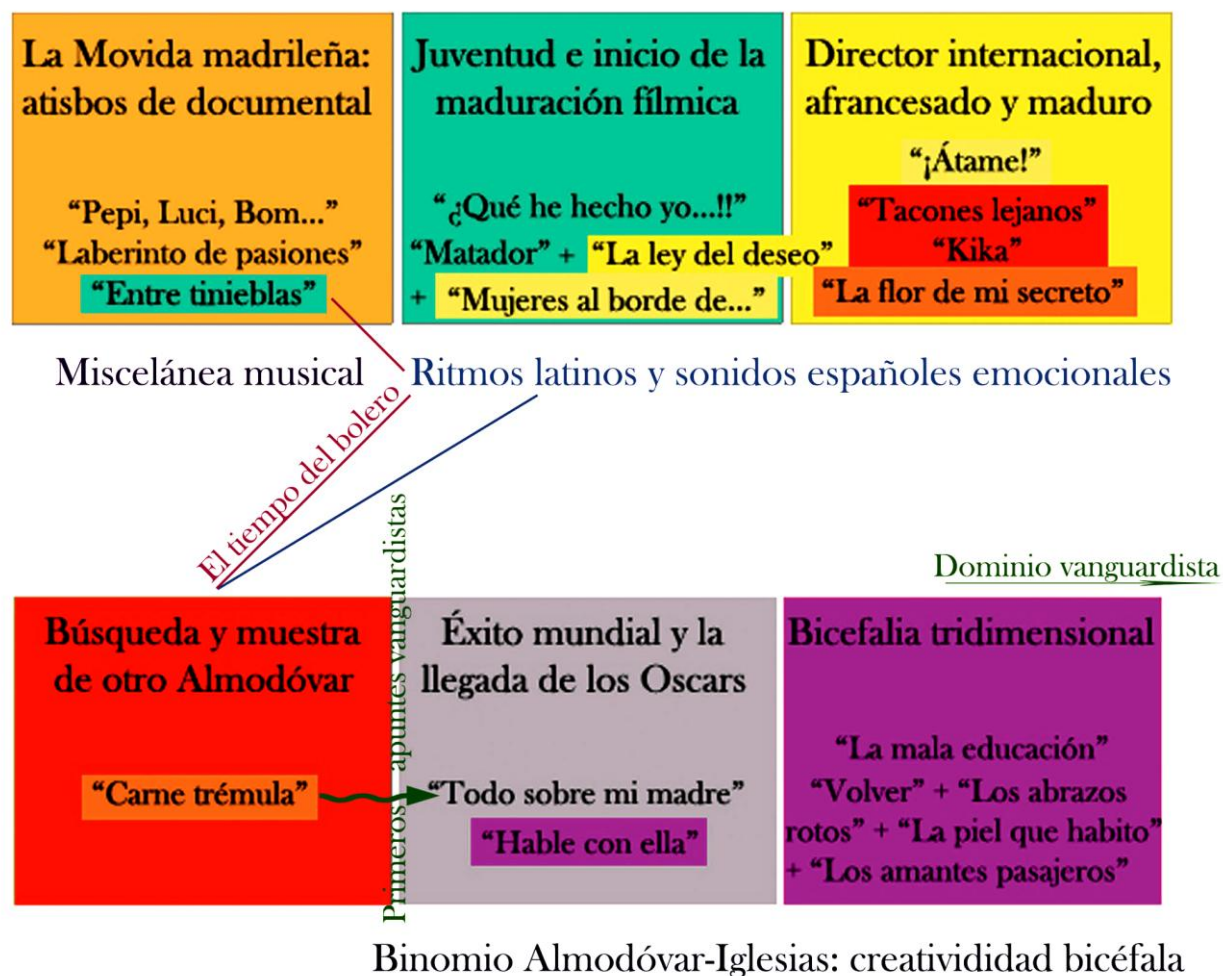


Fig. 4 - Etapas musicales aplicadas a la distribución de la filmografía almodovariana propuesta.
Fuente: elaboración propia.

Únicamente añadir que, como señalan los recursos lineales, *Entre tinieblas* y *Carne trémula* se erigen como puntos de inflexión en cuanto a la constitución genérica del cancionero fílmico almodovariano: mientras que el título de 1983 integra al bolero como componente musical de la diégesis del manchego cumpliendo con lo indicado en el final de su primer largometraje, el de 1997 recupera a la corriente vanguardista haciéndola coincidir con las normas compositivas señaladas para este período sirviendo como bisagra entre esos dos compendios melódicos. Lo que se reitera es la heterogeneidad residente tanto en la selección de los temas con letra en particular como en las columnas sonoras en general respondiendo a tendencias y estilos diferenciados. Una

multiplicidad que plantea dudas con respecto a la próxima creación de la factoría Almodóvar, ya que, si se prevé que habrá una continuidad de lo independiente, la versión del *Para Elisa* de Beethoven realizada por el conjunto peruano Los Destellos y que asume las influencias de la cumbia incluida en *Los amantes pasajeros* (de hecho, comparte presencia con el tema de las hermanas Pointer en el tráiler) también evidencia la posibilidad de una recuperación de los sonidos latinoamericanos que, con una pequeña presencia en el relato de 2011 a través de la revisión de *Se me hizo fácil* a cargo de Buika, ha perdido su posición en la selección musical fílmica desde su última presencia en *Tacones lejanos*. Una reintegración que, en caso de producirse, dotaría de mayor fuerza a la hipótesis de que, efectivamente, el cancionero fílmico almodovariano está regresando a sus orígenes.

2.5. De lo reconocido y reconocible: breves apuntes sobre la teoría y el concepto del “cineasta-autor”.

Como se ha señalado previamente, y de manera más específica en las líneas dedicadas a las fuentes consultadas para la elaboración de esta Tesis Doctoral, uno de los aspectos que se ha de tener presente cuando se aborda la figura creativa almodovariana es su consideración como cineasta-autor. Cuando se ahonda en el estudio y análisis de esta denominación se aprecia, desde las primeras aproximaciones, la escasez de textos relativos a la misma: derivada de un conjunto de directores franceses determinado y, al mismo tiempo, “padre” de una de las corrientes cinematográficas más relevantes tanto a nivel europeo, como internacional, la *Nouvelle Vague*; opuestamente al número de obras dedicadas a sus obras y a sus propias identidades creativas, los libros que examinan íntegramente su concepción y aplicación son poco numerosos. En este sentido, incluso en el marco únicamente francés o, si se desea extender, francófono, los títulos que profundizan sobre la calificada como “teoría de autor” no llegan a alcanzar los diez, existiendo diversas ediciones de *La politique des auteurs. Entretiens avec dix cinéastes*, producción literaria publicada por Editions L’Etoile y *Cahiers du Cinéma* (1984) y en la que varios de los nombres asociados a esta política exponen sus consideraciones sobre la misma estableciendo unas directrices comunes y fuertemente enraizadas que permiten un acceso más sencillo y flexible a los

principales pilares sobre los que se sustenta. Este título considerado, en cierta medida, como una biblia a la hora de analizar la teoría referida, se complementa con capítulos de documentos en otros idiomas (fundamentalmente, en inglés) que, por lo general, reiteran la información ya conocida y que aumentan, *grosso modo*, a la misma a través de citaciones de películas, por lo habitual, poco referidas. Posiblemente, uno de los apartados complementarios más detallados sea el que Peter Wollen incluye en su libro *Signs and meaning in the cinema*, publicado en 1969 por la editorial de la Universidad de Indiana. En él se percibe un comentario aplicativo sobre el concepto “autor cinematográfico” que, de acuerdo a su postulado, es relacionable con Pedro Almodóvar

Some individual directors have always been recognised as outstanding: Charles Chaplin, John Ford, Orson Welles. The *auteur* theory does not limit itself to acclaiming the director as the main author of a film. It implies an operation of decipherment; it reveals authors where none had been seen before. For years, the model of an author in the cinema was that of the European director, with open artistic aspirations and full control over his films. This model still lingers on; it lies behind the existential distinction between art films and popular films. Directors who built their reputations in Europe were dismissed after they crossed the Atlantic.¹⁴³ (1969, p. 77)

De esta propuesta se extraen dos consideraciones: la primera de ellas remite a las líneas quinta, sexta y séptima donde se encuentra que la definición corresponde, perfectamente, a la figura del director manchego: europeo, ligado al ámbito artístico en varios de sus ámbitos (cantante, director cinematográfico, fotógrafo, incluso, escritor –se han de recordar las memorias ficticias de Patty Diphusa primeramente publicadas en revistas de la Movida y, posteriormente, aglutinadas en un libro que ha llegado a tener hasta seis ediciones ampliadas; lo que, de la misma manera, permite comprobar cómo la relación del realizador con su personaje ficcional ha evolucionado paralelamente al paso de las décadas y cómo, igualmente, el trato y las conexiones con el momento socio-cultural en el que han sido publicadas las diferentes versiones se han visto modificadas-) y que controla todos y cada uno de los procesos y momentos creativos de sus

¹⁴³ Traducción de la autora: “Algunos directores individuales han sido reconocidos como excepcionales desde siempre: Charles Chaplin, John Ford, Orson Welles. La teoría de autor no se limita sólo a aclamar al director como el principal y único creador de una película. Esto implica una operación de desciframiento; que posiciona al autor en un lugar donde no había sido visto antes. Durante años, el modelo del cineasta-autor era el del realizador europeo, con aspiraciones artísticas y el control absoluto sobre sus películas. Este modelo se mantiene todavía; sosteniéndose sobre la distinción existencial entre las producciones de arte y ensayo y las populares. Directores que habían construido sus reputaciones en Europa fueron olvidados después de cruzar el Atlántico, reducidos al anonimato”.

largometrajes. Consecuentemente, si se toma como referencia a este postulado de Wollen y que, del mismo modo, matiza que se ha mantenido a lo largo del tiempo, no cabe duda alguna de que, efectivamente, Almodóvar es un autor propio del séptimo arte.

La segunda valoración conlleva el análisis preciso de lo presentado en las últimas líneas de la cita. A pesar de no ser un tema propio de esta investigación, se considera necesario abordar, someramente, la oposición de las denominadas películas de arte y ensayo frente a las consideradas como populares o, en términos más contemporáneos, comerciales. Muchos de los teóricos que han examinado la obra almodovariana han remarcado que, curiosamente, en ella convive esta dualidad. Si el realizador logra expresar un mundo creativo personalista, pero, siempre reconocible, lo que le hace aproximarse a esas producciones propias y que escapan de toda reglamentación económico-mediática de las grandes *majors* audiovisuales dejando lugar a la manifestación de la figura creadora y, por ende, de su propio mundo; igualmente, acapara la atención del público, de los consumidores de las obras cinematográficas. En relación con esto, ese estreno y mantenimiento de *Laberinto de pasiones* en los cines “Alphaville” de Madrid constancia de que, aún siendo, como se viene defendiendo, una obra muy propia, presenta un carácter popular que se refleja en una demanda de entradas que llena la sala durante varias semanas consecutivas. Como se ha señalado en los apartados precedentes, el desarrollo y engrosamiento en número de constituyentes de la obra fílmica del manchego expresa un paralelismo entre la popularización de la misma y su maduración, puesto que pasa del estreno de sus creaciones en el ámbito local, español a uno, progresivamente, más internacional. Evidentemente, la selección de sus largometrajes por los comités de especialistas en festivales europeos e internacionales como el de Berlín (caso de *Entre tinieblas*) o los mismos Oscars estadounidenses (con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* como primer ejemplo en su edición de 1989) ha participado de manera activa en ese acceso y reconocimiento social como, al mismo nivel, todas las controversias que han ocasionado de manera específica algunas de sus películas (la misma *Entre tinieblas* con el rechazo evidenciado de grupos religiosos y del Vaticano o *¡Átame!*, Ampliamente criticada por colectivos feministas y muchos otros defensores de la figura de la mujer que veían en el trato recibido por el personaje de Victoria Abril atisbos de violencia y dominación machista –equiparación repulsada por Almodóvar quien, de hecho, remitía a comparar lo expuesto en su película con lo reflejado en

la cinta infantil *La Bella y la Bestia* de la factoría Disney, estrenada en el mismo año y que, a pesar de las múltiples coincidencias, nunca fue analizada de la misma manera-). Todas estas consecuencias surgidas de las *premières* y del mantenimiento en salas de las producciones han tenido efectos positivos en cuanto a la popularización de la obra almodovariana, ya que se ha conseguido convertirla en objeto de comentario y de conversación en diferentes estratos sociales (el propio del séptimo arte, el de esos colectivos que la han alabado o, por el contrario, la han detractado en sus diferentes etapas y, por último, el del círculo de la sociedad consumidora de las creaciones cinematográficas y que, habitualmente, es la más activa en cuanto a darlas a conocer potenciada, actualmente, por ese fenómeno fan asociado, en la mayoría de los casos, a esa figura del cineasta-autor perfilada en los años 60). En este sentido tampoco se pueden obviar el marketing y el *merchandising* que Almodóvar suele desarrollar con cada uno de sus estrenos; es más, muchos de los autores que han dedicado sus libros a su figura lo reconocen, precisamente, como uno de sus estigmas más reforzados, percibiendo en el mismo uno de los justificantes de la buena acogida que, habitualmente, han tenido sus películas (no en términos de crítica, por el contrario, en los meramente comerciales y que se manifiestan en el número de espectadores que ven sus largometrajes; datos que se han expuesto en la Fig. 3 -p. 151-). Uno de los ejemplos al que reiteradamente se recurre para apoyar este planteamiento es la primera proyección pública de *Tacones lejanos* y por la que se ubicaron zapatos de tacón de grandes dimensiones en la Gran Vía de Madrid y en los que posaron el elenco actoral y el director. También, el póster de gran tamaño de *Hable con ella* que estuvo colgado en uno de los edificios de esta emblemática avenida durante las semanas previas a su estreno o, en el caso galo, su presencia en las marquesinas y *stands* publicitarios que habitan las icónicas aceras de los *Champs-Élysées* parisinos. Junto a estas estrategias puramente publicitarias, otras propias del escenario periodístico y que, generalmente, a través de notas de prensa y entrevistas (tanto desarrolladas durante la preproducción como en pleno rodaje) trasladan la atención a la recuperación de nombres asociados históricamente a la filmografía manchega: por ejemplo, estos fueron los casos de *Volver* y *La piel que habito* quienes se convirtieron en *vox populi* incluso, durante su plena gestación, al focalizar su interés el propio director en la recuperación de Maura y Banderas, respectivamente, como actores principales de sus títulos remarcando, sobre todo, que estos volvían a encontrarse bajo sus órdenes después de años de separación.

Otro de los aspectos que suelen evidenciarse con cada uno de sus estrenos y que remite de manera directa a la cita de Wollen es el traslado del cineasta al ámbito hollywoodiense. A pesar de que se trata de una confesión moldeada por las décadas, Almodóvar ha evidenciado, por un lado, el deseo expreso de artistas norteamericanas por trabajar con él y, por el otro, su interés en realizar una obra en ese marco. Aunque en los 90, cuando era considerado el *enfant terrible* del cine español y era acogido con los brazos abiertos por esta cinematografía, reconocía un posible interés futuro en aprovechar las propuestas ofrecidas, también repetía en varias de sus entrevistas que muchos de los directores que conocían ese sistema le habían recomendado, precisamente, rechazar su inmersión en el mismo. Esta opinión ha ido variando, como se ha manifestado, con el paso de los años llegando, incluso, a hablarse de *remakes* de algunas de sus producciones más relevantes (como *Mujeres al borde de...* Que sí ha conocido su variación hacia el género musical teatral con su estreno en Broadway en el año 2010 y cinco años después en el marco londinense, como se ha referido en las páginas iniciales) para, sin embargo, concentrarse el interés en el ámbito español sin rechazar por ello la participación de artistas y trabajadores de otras nacionalidades.

Regresando al capítulo de Wollen, hay una dualidad reconocible en la teoría expuesta por Bazin y sus discípulos que, sin embargo, refuerza la denominación del manchego como cineasta-autor. En la página 78 de su libro de 1969, el autor inglés expone que

In time, owing to the diffuseness of the original theory, two main schools of *auteur* critics grew up: those who insisted on revealing a core of meanings, of thematic motifs, and those who stressed style and *mise en scène*. (...) The work of the *auteur* has a semantic dimension, it is not purely formal; the work of the *metteur en scène*, on the other hand, does not go beyond the realm of performance, of transposing into the special complex of cinematic codes and channels a pre-existing text: a scenario, a book or a play. As we shall see, the meaning of the films of an *auteur* is constructed *a posteriori*; the meaning -semantic, rather than stylistic or expressive- of the films a *metteur en scène* exist *a priori*.¹⁴⁴

¹⁴⁴ “Ahora mismo, teniendo en cuenta lo difuso de la teoría original, se han desarrollado dos escuelas que critican la teoría del autor: aquellos que insisten en la revelación de un código de significados, de motivos temáticos; y esos otros que destacan el estilo y la puesta en escena. (...) El trabajo del autor tiene una dimensión semántica, no es algo puramente formal; el del encargado de la puesta en escena, por el otro lado, no va más allá del ámbito de la actuación, profundizando en un ámbito especial de los códigos filmicos y canales de un texto preexistente: un guión, un libro o una obra de teatro. Como se puede apreciar, el significado de una película de autor se construye *a posteriori*; el significado -semántico, más que estilístico o expresivo- del que se encarga de la puesta en escena existe *a priori*”. Traducción de la autora.

Por tanto, frente al autor, quien construye los significados formal y semántico de su obra, interpretándolos *a posteriori*, el que pone en escena la historia encargándose de dirigir a los actores, de convertir el guión, el elemento textual, en una realidad cinematográfica. Esta misma dicotomía es reconocida también por Metz en el primer tomo de sus *Essais*, publicado un año antes que el trabajo del referido teórico cinematográfico, y donde, a partir del cuestionamiento de si existe un cine del cineasta, apunta a que la referencia subyacente en esa estructura sintagmática es opuesta a la de ese otro universo productivo cinematográfico determinado por la participación del realizador escenarista. Reconoce en esta confrontación a la dificultad calificadora proveniente de la modernidad fílmica estableciendo que, sin embargo, no existe duda alguna sobre que “le cinéma d’aujourd’hui soit bien souvent du ‘cinéma-cinéma’, que l’ancien cinéma ait été bien souvent l’illustration ultérieure et seconde d’une intrigue préalablement ‘bouclée’”¹⁴⁵ (1978, p. 199). De este modo, si bien los límites de una y otra categoría son difusos, el semiólogo galo propone los ejemplos de Jean-Luc Godard, Alain Resnais y Michelangelo Antonioni (aunque concentrando un mayor interés para el caso del primero) con el fin de demostrar que, realmente, el germen del escenarista y del *auteur* no sólo pueden coexistir en un mismo ente creativo, sino que llegan a equilibrarse potenciando el surgimiento de esas narraciones fílmicas en las que lo reconocido adquiere el estatus de lo reconocible.

Aun deseándose arraigar fuertemente la consideración primigenia de la exclusión entre ellas y, por ende, la aceptación de que la figura de un autor puro no puede acaparar en sí misma también al perfil del director ejecutor de la puesta en escena, el escenario cinematográfico hollywoodiense demuestra esa complejidad ya señalada por Metz (1968); incluso tratándose de un ámbito en el que durante diversos períodos sus considerados como grandes realizadores se forjaban, precisamente, por escenificar historias contadas y desarrolladas por otros artistas que, al contrario, solían quedarse en un segundo plano. Un apoyo para esta defensa lo ofrece Wollen cuando aborda a Howard Hawks enunciándolo como uno de los ejemplos más clarificadores del concepto “autor” al reconocer en él las siguientes características revertidas en motivos justificadores: trabajo previo y ajeno al sistema hollywoodiense, dirección de títulos pertenecientes a diversos géneros fílmicos (si bien, su obra se reduce a dos dominantes: el drama de aventuras y la comedia), la

¹⁴⁵ “El cine de la actualidad sea muy a menudo ‘cine-cine’, que el antiguo séptimo arte haya sido, también habitualmente la ilustración ulterior y secundaria de una intriga previamente ‘cerrada’”. Traducción de la autora.

reiteración de motivos y elementos narrativos y artísticos (temas, incidentes, estilo visual y *tempo*), la evidencia continuada de unos valores asociados a unos personajes propios de una realidad concreta (la de Hawks o “hawksianus”, según su terminología), la presencia del héroe y, habitualmente, la dominancia de la figura masculina que, únicamente, puede verse modificada por la presencia de su contraria, la femenina. Visión reduccionista de esta filmografía, no deja de ser un catálogo de tendencias mantenidas que, precisamente, por esa inalterabilidad que las subyace permiten el reconocimiento de su obra y, consecuentemente, su atribución a un nombre concreto. De este modo, si se piensa en la obra de Almodóvar, igualmente, y atendiendo a los postulados referidos por Wollen, se revela que, además de realizar sus largometrajes fuera del marco norteamericano, su primera producción pudo desarrollarse gracias a la contribución del propio equipo y de amigos pasando, después, por pequeñas y medianas productoras hasta llegar a su modelo actual arbitrado por la productora familiar dirigida por su hermano. Comparte con el cineasta norteamericano el dominio de la comedia, residente en todas sus películas en mayor o menor porcentaje y que cohabita con el drama, género narrativo por excelencia de su filmografía. Igualmente, y es aquí donde reside gran parte de la justificación de la catalogación del director español como cineasta-autor, se reconoce en el conjunto de sus creaciones una serie de motivos y elementos repetidos que facilitan su asociación (los teléfonos, el color rojo, los temas musicales de inspiración o con influencia latinoamericana, etc. –elementos ya referidos en páginas precedentes-) así como un conjunto concretizado de personajes y situaciones (como Hawks, Almodóvar tiene asociado un denominador o adjetivo calificativo: “almodovariano”) en los que, por el contrario, la figura femenina es la determinante frente a la ausencia casi absoluta de lo masculino (coexistencia genérica basada en el modelo hombre/mujer heterosexuales que admite, rompiendo con la dualidad imperante en la filmografía del norteamericano, otras categorizaciones genéricas como la bi, homo y transexualidad). Por tanto, y partiendo de esta somera comparación, si Hawks es calificado *auteur* de acuerdo a los postulados establecidos según la política de los teóricos franceses, Almodóvar también lo es. Pero, de igual modo, es el encargado de poner en escena sus propias narraciones concibiéndolas, en consecuencia, no sólo literariamente, también, visual y sonoramente desde el momento preciso de su gestación textual; preconociendo, en suma, el

resultado que persigue y que, finalmente, obtiene. Concepción primigenia que alcanza de forma precisa y notoria, como se ha planteado párrafos atrás, a las melodías con letra

La música de las canciones está buscada de otra manera. Están pensadas en el momento de escribir el guión, utilizándolas como un elemento dramático y narrativo, como un personaje. Nunca sale un personaje, canta y se va. Con las canciones continúa el diálogo. (...) Yo soy totalmente ecléctico, tanto puedo usar un *rock* de última hora como un bolero, una canción de Los Panchos, o un fragmento de música clásica. Es como un *collage* que coincide conmigo mismo, es muy sincero porque refleja la variedad de las cosas que yo oigo durante todo el día. (Vidal, 1988, p. 84)

Parte determinante de la puesta en escena, lo que le hace aproximarse a esa segunda acepción presentada en el fragmento extraído del capítulo de Wollen; el mantenimiento del estigma personalmente selectivo en el estrato melódico proyecta su perfil autoral al quedar sujeta su creación fílmica a esos intereses y gustos personales que, significándose a través de las reglas y signos del lenguaje cinematográfico, participan activamente, como se viene defendiendo, de la constitución, identificación y atribución de su obra bajo el amparo conceptual de lo almodovariano.

Aunque de las líneas anteriores se puede extraer la consideración de que el cineasta-autor es la única figura creativa asociada a la película que firma, realmente, es aquí donde reside una de las mayores críticas a la teoría del autor (tanto por parte de los propios nombres asociados a ella como por los ajenos). En los siguientes párrafos se profundiza, brevemente, sobre esta consideración, atendiendo a las propuestas de varios teóricos entre los que se incluye el mismo Almodóvar. Planteamientos que, asimismo, incitan a postular que, si se combinan los puntos fuertes y débiles de la conceptualización francesa, el realizador español vuelve a quedar calificado bajo su término.

En el manual de entrevistas editado por *Cahiers du Cinéma* citado en las primeras páginas de este apartado se enuncian dos debilidades de la teoría de autor desenmascaradas por aquellos que convirtieron a esta política en su objeto de estudio

Les scandalisés du premier type voient mal, de toutes façons, comment un film pourrait n'avoir qu'un auteur, puisqu'il est de notoriété publique que le cinéma 'ne se fait pas seul'. Pour eux, un film est la fusion plus ou moins harmonieuse entre divers corps de métier et le réalisateur n'est jamais que celui qui 'réalise' les potentialités inscrites dans les noms du générique. Cette vision du cinéma est propre aux moments où l'industrie cinématographique est assez forte pour abriter en son sein -en plus- une véritable exigence artisanale. (...) Les scandalisés du

second type, eux, comprennent mal qu'à supposer qu'un film parfois ait un auteur, on puisse affirmer que celui-ci le serait 'de droit divin' pour tous ses autres films. Un auteur, c'est quelqu'un d'assez libre pour prendre, seul, de l'écriture du scénario au choix des acteurs, toutes les grandes décisions qui préexistent à la mise en scène.¹⁴⁶ (1984, p. 7)

De esta cita se extrae, así, la oposición de dos modelos de creación cinematográfica: uno en el que la obra sólo puede resultar de la suma de identidades creativas y otro en el que todas ellas coexistirían en una única persona: la del realizador. Si se regresa al modelo almodovariano, se revela que, efectivamente, controla todos los procesos y fases que conciben la producción cinematográfica, pero, no lo hace sólo, sino dialogando con los responsables de las diferentes áreas. En este sentido, Godard, uno de los miembros más influyentes de la *Nouvelle Vague* y al mismo tiempo, de la teoría desarrollada por Bazin, explica a Laurent Tirard en su selección de entrevistas que

Antes, los autores de las películas eran los guionistas, una tradición que procedía de la literatura. Si observas los créditos de las películas antiguas, los nombres de los directores aparecen los últimos, a excepción de gente como Capra o Ford, pero sólo porque también eran los productores de sus filmes. Entonces, vinimos nosotros y dijimos: 'No, el director es el auténtico responsable y creador de la película. Y, en ese sentido, Hitchcock es tan autor como Tolstói'. A partir de ahí, desarrollamos la teoría del *auteur*, que consistía en apoyar al autor, incluso cuando era flojo. (...) (p. 221) Creo que el problema fue que, cuando creamos la teoría del *auteur*, insistimos en la palabra *auteur*, aunque deberíamos haber insistido en la palabra 'teoría', porque el auténtico objetivo del concepto no es mostrar *quién* hace una buena película, sino demostrar *qué* hace una buena película. (2010, pp. 220-221)

Previamente a esta consideración en la que el mismo realizador galo evidencia una de las debilidades de la propuesta denominativa que desarrolló con otros cineastas de su época, manifiesta la necesidad actual de encontrar, al menos, una persona en el equipo de producción de la película que logre entender al universo creativo del cineasta y, especialmente, cómo se

¹⁴⁶ Traducción de la autora: "Los escandalizados del primer tipo veían mal, de todos modos, la consideración de que una película sólo pudiera tener un autor, ya que, es de notoriedad pública que el cine 'no se hace solo'. Para ellos, un largometraje es la fusión más o menos armoniosa entre diversos gremios y el realizador nunca es más que el que 'realiza' las potencialidades inscritas en los nombres de los títulos de crédito. Esta visión del cine es propia de los momentos en los que la industria fílmica es bastante fuerte como para arbitrar en su seno -y más allá aún- una verdadera exigencia artesanal. (...) Los escandalizados del segundo tipo, ellos, no llegan a comprender que una película, a veces, sólo tenga un autor, se puede afirmar que este lo sería por 'derecho divino' para todas sus producciones restantes. Un autor es aquel lo bastante libre como para encargarse, solo, de la escritura del guión hasta la elección de los actores, todas las grandes decisiones que preexisten a la puesta en escena".

manifiesta a un nivel puramente fílmico. Este postulado también es defendido por Wollen quien identifica en el realizador al *factor directorial* (cfr. 1969, p. 104) y que coexiste con otros como el del productor, el del fotógrafo, el de los propios actores, etc.; todos ellos necesarios para originar la pieza cinematográfica, si bien, reconoce en el primero al gen de la dominancia. Pero, de igual manera, refiere que, frente a la teoría de autor aplicada al examen de la obra de un realizador específico y concentrando el interés en la estructura del elemento narrativo, se encuentran esos otros análisis en los que las unidades rechazadas por esta política se erigen como recursos fundamentales para su configuración y significación. Precisamente, en el perfil creativo del manchego se identifica a esta dualidad: además de su plasmación personal en sus diferentes films, es imposible entender al conjunto de su obra sin tener en cuenta a esas otras personas que participan de su nacimiento. Misma propuesta planteada por Seguin en *Pedro Almodóvar. Filmer pour vivre* ampliadora del reconocimiento al establecer que

On a écrit qu'il était le dernier 'auteur' au sens que donnaient à ce terme *Les Cahiers du cinéma*. Le culte que voue le cinéaste au septième art et son désir de laisser une écriture personnelle font de lui, en tout état de cause, un metteur en scène qui intervient à tous les niveaux de la création. El Deseo, la maison de production fondée au moment du tournage de *La loi du désir*, lui permet une incontestable liberté dans ses choix narratifs, esthétiques et plastiques qu'il revendique de film en film. Pedro Almodóvar est souvent étiqueté, à juste titre, 'cinéaste postmoderne'; son écriture en effet en porte les marques essentielles: fragmentation, citation, renarrativisation, etc. Il ne faudrait cependant pas limiter de la sorte son œuvre qui (p. 59) n'hésite pas à retrouver un indéniable classicisme dans la production de ces dernières années.¹⁴⁷ (2009, pp. 58-59)

Una intromisión en las diferentes etapas y áreas que participan de la gestación y nacimiento de sus largometrajes que le concede al autor galo la posibilidad de convertirla en justificante para la determinación de que, como consecuencia directa, todos ellos le pertenecen en su totalidad a

¹⁴⁷ “Se ha escrito que era el último ‘auteur’ de acuerdo al sentido que le daban a este término los *Cahiers du Cinéma*. El culto que prolifera el cineasta al séptimo arte y su deseo de dejar una escritura personal hacen de él, en todo estado de la causa, un escenógrafo interventor en todos los niveles de la creación. El Deseo, la productora fundada en el momento del rodaje de *La ley del deseo*, le permite una incontestable libertad en las elecciones narrativas, estéticas y plásticas que reivindica de producción en producción. Pedro Almodóvar ha sido directamente etiquetado, con una denominación justa, como ‘cineasta postmoderno’; su escritura, en efecto, presenta las marcas esenciales: fragmentación, citación, renarrativización, etc. De todas maneras, no haría falta limitar de esta forma su obra que no ha dudado en encontrar un innegable clasicismo en la producción de estos últimos años”. Traducción de la autora.

quien los dirige. Reside en esta defensa la base de la política autoral y a la que se suma el hecho de que el mismo Almodóvar se autodenomina “cineasta-autor”, pero, de igual forma, la contradicción surgida del establecimiento de una doble o múltiple concepción creativa (matizada por la esencia de la parcialidad) con respecto a determinadas esferas artísticas. Así, en *Les archives* alaba los trabajos de José Luis Alcaine e Iglesias, encargados de la fotografía y la banda sonora, respectivamente, en *La mala educación*, pero, dejando constancia de que estas colaboraciones estuvieron determinadas por su concepción primigenia del relato

José Luis a fait un travail splendide. La musique et la photographie sont deux éléments abstraits, difficiles à expliquer. J'arrive sur le tournage avec beaucoup de références, mais le directeur de la photographie doit comprendre intuitivement, deviner, sentir quelle sera l'ambiance la plus propice à l'histoire. Ou plutôt les ambiances, parce que dans *La mauvaise éducation* il y a beaucoup de films réunis, et à l'intérieur de la même narration cohabitent des esthétiques très différentes. (...) Alberto Iglesias est le seul artiste extraordinaire sans problèmes d'ego que je connaisse, le seul à qui je peux demander de recommencer les thèmes un million de fois, sans qu'il perde son enthousiasme ni sa créativité.¹⁴⁸ (2011, p. 321)

Un reconocimiento del que años antes le hace partícipe a Miguel Juan Payán cuando le entrevista para su revisión documental sobre el *Cine español actual* y al que le manifiesta su intriga por la habitual ausencia referencial a esos otros creadores “co-autores”, en suma, de su obra, ya que “en mis películas yo superviso todo, pero hay unos decorados, un músico, un fotógrafo, un montador... (...) Si ellos no hicieran su trabajo bien, mis películas no serían tan Almodóvar como son” (2001, p. 25). Una supervisión ya tratada con anterioridad y en la que reside la pasión, retomando la conceptualización del músico vasco recogida por Cueto en su trabajo e incluida más arriba. Asimismo, en *El lenguaje invisible* se identifica a otro planteamiento del actual compositor de cabecera almodovariano fundamental para su comprensión y valoración como estrato creativo de la obra de este director y, por extensión, aunque con excepciones, de la figura genérica del escritor de las partituras originales en el universo cinematográfico

¹⁴⁸ Traducción de la autora: “José Luis ha hecho un trabajo espléndido. La música y la fotografía son dos elementos abstractos, difíciles de explicar. Llego al rodaje con muchas referencias, pero, el director de la fotografía debe comprender intuitivamente, adivinar, sentir cuál será el ambiente más propicio para la historia. O, más bien, los ambientes, porque en *La mala educación* hay muchas películas reunidas, y en el interior de la misma narración cohabitan estéticas muy diferentes. (...) Alberto Iglesias es el único artista extraordinario sin problemas de ego que conozco, el único al que puedo pedir reescribir los temas un millón de veces sin que pierda su entusiasmo ni su creatividad”.

Es una tontería pensar que puedes trabajar con un director y tener una invención totalmente autónoma. Para eso es mejor que te dediques a hacer sonatas o improvisaciones. Pero si haces cine has de saber qué siente el director, que es tu única pista para saber qué sentirá el público. Es el único que en ese momento conoce todos los vericuetos de la película. Lo que nosotros hacemos es un papel secundario, no se puede ser el protagonista. (2003, p. 269)

Se desvela, por tanto, en esta respuesta su conceptualización del director fílmico. Al aludir a ese conocimiento pleno de la narración, se entiende que lo interpreta como ese *auteur* que así como la concibe literariamente, la realiza a través de los diferentes medios e integrantes del medio cinematográfico; esa conjunción de los dos perfiles que señalaba Metz al aludir a la modernidad del séptimo arte. Sin embargo, la valoración de la última frase de Iglesias se acepta con ciertas reservas y bajo el principio de la estructura multiesférica aplicado al estudio de cualquier largometraje según lo dispuesto en los primeros apartados de esta Tesis Doctoral: múltiples compartimentos creativos y con una identidad y personalidad propias, de acuerdo al postulado del propio Almodóvar, en el que uno de ellos lleva el calificativo de musical. El segundo grado de su representante se asume en tanto que, como se viene defendiendo, se entiende a la película como una suma de elementos que, aun poseyendo su naturaleza específica y, por tanto, sus vías manifestativas y expresivas concretas, plasman una multidependencia de la que surge el objeto fílmico. Es decir, si en un largometraje distanciado del modelo documental naciente e instaurado en Woodstock se potencia de manera incontrolada al recurso melódico, la tensión medida y sostenida equilibradamente entre el resto de unidades se resquebraja originando un resultante diferente al primariamente considerado; pero, no se puede acatar ese segundo plano, resumidamente, por dos motivos: la previamente identificada y defendida relevancia que el componente musical tiene para con la estructuración y significación del mensaje del séptimo arte y la derivada de la residencia de estigmas autorales en las partituras concebidas originalmente para el mismo¹⁴⁹, como, igualmente, defiende Gértrudix

¹⁴⁹ En este sentido tampoco se pueden obviar las múltiples categorías que remiten a esas esferas creativas y que son recordadas en la mayoría de los festivales y entregas de premios efectuadas por las diferentes academias y organismos cinematográficos. Una recuperación referencial que también participa del desvelamiento de aquellas personas que, habitualmente, no son conocidas por la mayoría del público que, atendiendo a la conceptualización actual, remiten a la pieza cinematográfica a través del sintagma constituido por el nombre y apellido del realizador en una aplicación, en cierto modo, tergiversada, desfigurada del concepto “*auteur*”.

La música tiene la capacidad de generar emociones gracias a que hay un compositor –creador– que le imprime su personalidad, la durabilidad de su vivencia, no sólo como intermediario sino como *conceptualizador*. Cada composición –cada producto creativo musical–, por lo tanto, es, independientemente del resto de elementos que la configuran específicamente, el especular reflejo de una personalidad creadora. (2003a, p. 85)

Esa proyección de una determinada identidad creativa es también asumida en la interpretación valorativa de este trabajo de investigación, si bien conjuntamente con esa autonomía determinada a la que remite la cita precedente. Esta convivencia difusa de parámetros definidores establece de igual forma conexiones con esa complejidad residente en la configuración del perfil del cineasta-autor denotando la dificultad estatutaria en un proceso y ámbito creativo multidisciplinar y poliédrico como es el cinematográfico; sin embargo, a raíz de la defensa del cineasta español se considera de obligada evaluación, si bien de forma rápida, la autoría residente en el compositor vasco y, especialmente, de sus parámetros musicales diferenciadores. Si Matilde Olarte cuestiona la continuidad del modelo compositivo de Iglesias según este colabora con Medem o Almodóvar (en una comparativa que, igualmente, remite a otros directores con los que ha colaborado, pero enunciados referencialmente) (*cf.* 2009, p. 3, 12, 13)¹⁵⁰; Fraile sí que reconoce a principios en su escritura que pueden aglutinarse en dos

Por un lado, es un compositor de atmósferas, ambientes, sonoridades¹⁵¹. Por otro, es un compositor de temas melódicos, donde suele otorgar el peso de la melodía a un instrumento solista; le gustan, en este caso, los ritmos muy marcados. (2010, p. 225)

Identificación que extiende a la masa orquestal y que, fundamentalmente, se reduce a tres variables que, en la práctica, permanecen *quasi* invariables: pequeñas agrupaciones con predominancia de las cuerdas frotadas y mantenimiento del piano¹⁵² (*cf.* 2010, pp. 225-228) y a los

¹⁵⁰ El número de páginas se corresponde con la versión digital consultada y no con la física que, igualmente, aparece referida en la “Bibliografía”.

¹⁵¹ Olarte concluye en *¿Creación incidental o reutilización de música preexistente?: parámetros de análisis en la música del cine de Almodóvar* que las partituras originales en sus películas ejercen esa función atmosférica, ambiental derivada de esa primera línea de escritura que establece Fraile.

¹⁵² Iglesias, al seleccionar este tipo de color orquestal, cumple con una de las premisas que Adorno y Eisler presentan en *El cine y la música* y que preveía el modelo compositivo fílmico que se ha acabado arraigando con la consecuente pérdida influyente del esquema steineriano: “En la práctica reinante las grandes formaciones orquestales intervienen solamente en el principio, el final y en secuencias particularmente importantes; todo lo demás, los pasajes íntimos, la música de fondo para los diálogos, los acompañamientos de secuencias muy

que, en ocasiones, se les suman sonidos atípicos para las configuraciones tradicionales (como sucede, por ejemplo, con la armónica en *Carne trémula* o la kora –instrumento similar, tanto formal como técnicamente, a la guitarra y tradicional de la música popular de la zona occidental del continente africano- en *Los abrazos rotos*). Estas tendencias mantenidas reconocidas y reconocibles, aun sujetas a esa jerarquía creativa y profesional indicada líneas atrás y que, asimismo, se supeditan a la autoría narrativa de quien concibe y realiza el relato fílmico, no logran desprenderse de esa firma compositiva de la que surgen apuntando a la moldeabilidad del músico que participa de la configuración del mismo. Todo esto remite a uno de los atributos surgidos de la teoría de autor y que, habitualmente, se ha anexionado a la figura del realizador Ernst Lubitsch: el “toque”. Ese quid, motivo, elemento que permite que, en el caso de Iglesias, cuando un oyente o espectador de una obra fílmica que incluye a una de sus partituras la escucha, la reconozca, consecuencia primera de la presencia de esos ítems definidores que se vienen de señalar. El músico vasco se erige, en suma, como *auteur* acotando su masa de expresión personalizada y participando activamente de esa cooperación creativa subyacente en el ejercicio fílmico que, como expone Gértrudix, implica una retroalimentación de influencias e ideas a múltiples niveles (*cf.* 2003a, p. 88) y que, por el contrario, nunca debe conllevar su pérdida de relevancia en el plano de la estructuración y significación, como defiende Fraile (*cf.* 2008, p. 59).

Una vez asumida la catalogación de Iglesias como autor musical, basta realizar una rápida comprobación por los títulos enfocados a la obra y persona almodovarianas para comprobar la unanimidad prácticamente completa con la que sus escritores acogen al cineasta bajo este formulismo en su concepción cinematográfica; incluyéndose entre ellos algunos de los nombres más críticos con su trabajo como sucede con Antonio Castro. De esta manera, si se toma como valor de búsqueda el término “autor” (“*auteur*” y “*author*” en sus variantes francesa e inglesa, respectivamente –si bien algunos de los textos redactados en el segundo recurren a la inclusión del concepto en su idioma original-), se descubre que, exceptuando aquellos casos en los que se aplica el concepto en su acepción de encargado de haber hecho una obra artística (según el DRAE) y

breves, es confiado a (p. 135) formaciones más pequeñas. En éstas ha desaparecido casi todo el metal y la madera, pero en cambio las cuerdas siguen intactas. (...) El arpa y el piano, que no faltan jamás, contribuyen a ello con la coloración empalagosa, la garantía mecánica del sonido y la falsa plenitud” (2005, pp. 134-135).

que no acoge en su disposición al distintivo personalizador enunciado en los textos de *Cahiers du Cinéma*, quienes lo aplican de una forma expresa son Zurián, Smith, Obadia y Seguin: el primero reclama la ausencia del prejuicio ante su filmografía y a cuyo universo representado califica tanto de personalista como de esperpéntico sustentando ese distanciamiento crítico en el hecho de que “Almodóvar nos transmite de este modo una visión del mundo y, al mismo tiempo, crea una visión del mundo. Es por eso que sin esta actitud es imposible entender el discurso almodovariano” (Zurián y Vázquez, 2005, p. 30). Esa doble labor representativa de lo interpretado y del mecanismo que lleva a ello acoge al ente creador que, como se ha propuesto anteriormente, se moldea a sí mismo con el transcurso de su período vital a la par que profesional determinándose esos parámetros que definen y catalogan a sus creaciones

Almodóvar evolucionará a posturas más abiertas, sin abandonar su poética original, lo que hace es un ejercicio, si vale hablar así, de “limar artistas” para que el gran público “entre” en su cine, pero consiguiendo que, a pesar de su evolución, su obra sea perfecta e inmediatamente reconocible. Tenga la *marca de autor*, la marca de la factoría Almodóvar. (Zurián y Vázquez, 2005, p. 33).

Reside en esta reflexión de Zurián los dos términos que están protagonizando este apartado y que son incorporados por los autores anteriormente citados en sus propuestas conceptualizadoras. De esta forma, Smith inaugura su ponencia en el Congreso celebrado en 2003 dedicado al manchego con la distinción entre su valoración internacional y por la que “Almodóvar ya parecía un autor claramente consagrado”¹⁵³ (2005, p. 141) y la establecida en su cinematografía natal donde “todavía padecía algunas críticas negativas de la prensa y los profesionales nacionales” (*ibidem*)¹⁵⁴. Consideración preexistente en su trabajo de 2000 y en el que no sólo ubica a Almodóvar en la categoría de *auteur*, sino que lo distingue bajo el régimen de la representación máxima al establecer la crisis que la teoría de autor sufre en los años 80 dadas las ausencias de sus principales integrantes (Pier Paolo Pasolini, Rainer Werner Fassbinder), la pérdida de relevancia de Godard y

¹⁵³ Debe destacarse que el autor inglés explica que es en 1992 cuando comienza el proceso de gestación del primer tratado centrado en la figura del cineasta español producido en el idioma anglosajón y fuera de las fronteras españolas. Misma década en la que, como se ha precisado con anterioridad, el marco francés también accede y convierte en objeto de estudio y promoción a la producción almodovariana.

¹⁵⁴ D’Lugo también apunta a esta contradicción de la recepción de las narraciones del manchego según los países identificando en *¿Qué he hecho yo...!!* El punto de partida hacia un cine con un acento personal más marcado y, al mismo tiempo, de mayor impacto y fácil acceso al mercado norteamericano (*cf.* 2006, p. 44).

Fellini y el escaso auge de los nuevos directores de la escena gala (como Jean-Jacques Beineix o Luc Besson) (*cf.* P. 5). Por su parte, Obadia recurre a la citación del “toque” Almodóvar: coincidente con Zurián en la identificación de ese progreso de su obra guiada hacia la apropiación de un cierto clasicismo, recomienda “revenir sur cette image de marque (cinéaste de la modernité, voire post-moderne) qui plusieurs années durant a littéralement collé à la peau d’Almodóvar et, par voie de conséquence, à ses films”¹⁵⁵ (2002, p. 66). Pero el planteamiento extendido que ofrece sobre este aspecto destaca, especial y potencialmente para esta Tesis Doctoral, porque reconoce en el elemento musical a uno de sus principales estilemas autorales

Au plan proprement filmique, deux données apparaissent de façon remarquable, au point de participer de la marque de fabrique du cinéaste. Il s’agit de l’utilisation de l’élément musical, plus particulièrement des chansons, et de celle de films antérieurs, du moins d’images, de scènes reproduites ou plus ou moins directement imitées de ceux-ci. Musique ou film, le rôle est globalement le même et peut être dit (p. 73) harmonique avec le propos que l’insertion accompagne, illustre, renforce, ou auquel, par endroits, elle se substitue.¹⁵⁶ (2002, pp. 73-74)

Seguin, de quien ya se ha incluido un extracto relativo a la consideración autoral de la figura almodovariana, coincide con toda plenitud con los planteamientos que le preceden en esta referencia. Apoyando su catalogación postmodernista en ese recurso arraigado de la citación y, por ende, de la intertextualidad y en el que reconoce al componente melódico equiparándose en términos interpretativos con Bremard¹⁵⁷, también hace hincapié en el eclecticismo que categoriza a su cancionero cinematográfico. La dedicación del capítulo que le ofrece al mismo en *Filmer pour vivre* (2009) denota la importancia que le atribuye y que también analiza desde una aproximación funcional y significativa revelando tanto la predominancia del bolero defendida en la distribución de la filmografía almodovariana según los géneros musicales incluida gráfica y textualmente más

¹⁵⁵ Traducción de la autora: “Regresar sobre esta imagen de marca (cineasta de la modernidad, incluso postmoderno) que durante varios años ha estado pegada, literalmente, a la piel de Almodóvar y, consecuentemente, a sus películas”.

¹⁵⁶ “En términos propiamente filmicos, dos aspectos aparecen de manera notable, hasta el punto de participar de la marca de fábrica del cineasta. Se trata de la utilización del elemento musical, más particularmente de las canciones, y el relativo a las películas anteriores, al menos de imágenes, de escenas reproducidas o, más o menos, directamente imitadas por las posteriores. Música o largometraje, el papel es globalmente el mismo y se puede decir que es armónico en tanto que el propósito que reside en esa inserción es que acompañe, ilustre, refuerce o aquel, en ocasiones, de la sustitución”. Traducción de la autora.

¹⁵⁷ Evans comparte este estrato considerativo al establecer, igualmente, que las alusiones conscientes a otras producciones cinematográficas es una de las características básicas del cine postmoderno (*cf.* 1996, pp. 16-17).

arriba, como su deseo y reiterado control de la selección de las composiciones con letra miembros de las columnas musicales de sus producciones; intervencionismo declarado en diferentes grados, como se viene señalando, y cuyo resultado, las bandas sonoras, son definidas como “*élément essentiel de l’œuvre du cinéaste*”¹⁵⁸ (2009, p. 76), asumiendo su naturaleza de distintivo reconocido y reconocible y, consecuentemente, de estigma autoral. Si bien esta interpretación subyace en los postulados del autor galo, no aparece en ningún caso junto a la palabra *auteur* o el concepto “marca de autor” como sí sucede con Obadia. Así, estos términos se pliegan en la misma orientación que la planteada por Zurián al anexionarse a la evolución creativa sufrida y madurada durante sus 19 largometrajes, perfilando la figura de un guionista y realizador¹⁵⁹ que se ha adentrado en el ámbito de una serenidad habitada por las preguntas sin respuestas, las dudas, la muerte o el dolor, entre otros, todos ellos calificativos de su filmografía.

Si bien, como se ha matizado párrafos atrás, estos cuatro teóricos son los que apoyan y justifican de manera más notable al *auteur* habitante en la figura de Pedro Almodóvar, tampoco son desdeñables las propuestas incluidas en otros trabajos. Así, Bremard, quien recurre en cuatro ocasiones al concepto fundado por los críticos y realizadores de *Cahiers du Cinéma*, lo liga, principalmente, a su dominio de las diferentes etapas creativas del relato cinematográfico¹⁶⁰, pero, también, a ese universo reiterado, inalterado y proyectado en cada una de sus narraciones, concesión valorativa que la iguala a la propuesta por Zurián, puesto que, recurriendo a Alain Brassart, recuerda que “le metteur en scène qui accède au statut d’auteur construit toujours le

¹⁵⁸ “Elemento esencial de la obra del cineasta”. Traducción de la autora.

¹⁵⁹ Como expone Seguin: “Le parcours de Pedro Almodóvar est celui d’un cinéaste atypique, marginal en quelque sorte, qui venu de la cinéphilie est un artiste autodidacte. Au fil du temps, il a fini par vaincre, et si d’aucuns ne sont toujours pas convaincus, son œuvre est là pour montrer ce qui fait un auteur; elle est un parcours au cours duquel Pedro Almodóvar n’a cessé d’approfondir son propre univers, ses obsessions de créateur, mais également une écriture, une plastique qui font de sa filmographie, une œuvre d’une grande qualité et d’une incontestable originalité” (2009, p. 48) (“El recorrido de Pedro Almodóvar es el propio de un cineasta atípico, marginal en cierta medida, que procediendo de la cinefilia, es un artista autodidacta. Al final, ha terminado por vencer, y si algunos no están todavía convencidos, su obra está allí para demostrar lo que hace a un autor; es un trayecto a través del que Pedro Almodóvar no ha dejado de profundizar en su propio universo, sus obsesiones de creador, pero, igualmente, una escritura, una plástica que hacen de su filmografía una obra de una notable calidad y de una indiscutible originalidad”. Traducción de la autora).

¹⁶⁰ Asimismo, a lo largo de su Tesis Doctoral identifica a múltiples estilemas y recursos mantenidos que, en consecuencia, adoptan el rol de identificativos del universo almodovariano como son los colores vivos, las angulaciones y puntos de vista de la cámara, los personajes marginales, las “chicas Almodóvar” (fundamentalmente, actrices que permanecen en títulos consecutivos) y determinados temas como lo femenino, la maternidad, el deseo o el amor.

même film –qui représente sa propre vision du monde- et ne peut être jugé qu’à travers l’ensemble de son œuvre”¹⁶¹ (2003, p. 93). Ya en una página anterior se ha establecido que Feenstra defiende al integrante melódico de las películas almodovarianas como uno de sus estigmas autorales, extendiendo esta conceptualización a la sexualidad y marginalidad presentes en las mismas donde residen, según sus palabras, los principios de la especificidad y del reconocimiento (*cf.* 2006, p. 181). Identificación sobre la que soporta la integración de Almodóvar en igual paradigma filmico-creativo que el habitado por Hitchcock, Hawks, Fellini, etc. Al establecer que ha originado un compendio cinematográfico propio del *auteur* y en el que “ses productions sont reconnaissables entre toutes du point qu’on puisse les décontextualiser. Son humour, sa façon de décrire la réalité sont tellement personnels que des situations vécues peuvent nous renvoyer à un passage d’un film d’Almodóvar”¹⁶² (2006, p. 49). Personalidad vertida y revertida en el ejercicio filmico a través de esas interconexiones entre los diferentes títulos que configuran la obra del manchego y el mantenimiento de esos habitantes inalterables que, como igualmente señala Vicente Molina Foix en el prólogo que escribe para *Pedro Almodóvar* de Méjean (*cf.* 2007, p. 9), no suponen un impedimento para el acceso del espectador a su universo cinematográfico asumiendo esa ausencia prejuiciosa de la recepción e interpretación de esta filmografía específica propuesta por Zurián (2005). Junto a ellos y, por el carácter reciente de su ubicación, François Porcile, en su texto *Heureux tandem : Pedro Almodóvar&Alberto Iglesias*, a pesar de no recurrir al concepto denominativo que ha orientado la redacción de este apartado, determina esta condición del cineasta de forma soterrada al plantear su equidad creativa a través del binomio igualmente reconocida para otros de los cineastas-autores como Truffaut, Fellini, Roman Polanski o Roberto Rossellini, entre otros.

De todos los planteamientos alusivos a la calificación como *auteur* del cineasta objeto de estudio identificados en el marco teórico examinado y que se han presentado de manera selectiva y resumida en estas páginas, únicamente en el incluido en la introducción del trabajo editado por Vernon y Barbara Morris se identifica a la duda sobre la aplicación de este término fundamental

¹⁶¹ Traducción de la autora: “El encargado de la puesta en escena que accede al estatus de autor construye siempre la misma película –que representa su propia visión del mundo- y no puede ser juzgado más que a través del conjunto de su obra”.

¹⁶² “Todas sus producciones son reconocibles puesto que se las puede descontextualizar. Su humor, su forma de describir la realidad son tan propiamente personales que situaciones vividas nos pueden remitir a un fragmento de un largometraje de Almodóvar”. Traducción de la autora.

de la teoría de autor a realizadores contemporáneos y entre los que le incluyen. Así, abogan por el empleo de su concepción actual determinando que, junto a ese dominio y expresión de un mundo y narrativa filmicos reconocibles, también se tenga presente el control y la participación del ejercicio comercial y promocional, sendos ámbitos en los que, como se ha puntualizado con anterioridad, también actúa de manera notoria el cineasta español (*cfr.* 1995, p. 15).

Sin embargo, y según lo matizado, esta aproximación supone una excepción para la interpretación colectiva presentada que, aun sustentándose en diferentes justificaciones y líneas valorativas, apunta a la misma dirección: la consideración y, de manera derivada, interpretación de Almodóvar y su cine como dignos del concepto calificativo “cineasta-autor” y todo lo que cinematográficamente implica. Así, se reconoce en el prefacio que Thierry Frémaux, delegado general del Festival de Cannes, escribe para el prólogo de los *Archives* al enunciado exacto que las engloba a todas ellas

Dès ses premiers courts métrages, Almodóvar n’a jamais dévié de son chemin de gloire et de labeur. Comme on le dit en français, il *fait le métier*: depuis trois décennies, un film tous les deux ou trois ans. Mise en scène, scénarios, choix musicaux, travail avec les acteurs font de lui l’un des cinéastes les plus singuliers de sa génération, jusqu’à ses génériques, aussi inventifs et brillants que ceux que Saul Bass imaginait pour Alfred Hitchcock. Les affiches même, toujours incomparables (...). Un plan, un visage, une mélodie, on sait qu’on est dans un film d’Almodóvar. C’est ça, un auteur.¹⁶³ (2011, p. 7)

Se concluye, por tanto, este apartado con la afirmación de que, tanto recurriendo a la definición primigenia del término (siempre teniendo presentes las propias complejidades y problemática diferenciadora subyacente entre las categorías artísticas que establece), como a la sustentada en los parámetros específicos de la contemporaneidad, Almodóvar queda calificado y englobado en el

¹⁶³ Traducción de la autora: “Desde sus primeros largometrajes, Almodóvar nunca se ha desviado de su camino de gloria y trabajo. Como se dice en francés, *hace el oficio*: desde hace tres décadas, una película cada dos o tres años. Puesta en escena, guiones, elecciones musicales, trabajo con los actores, todo hace de él a uno de los cineastas más singulares de su generación, incluidos sus títulos de crédito, tan inventivos y brillantes como los que Saul Bass diseñaba para Alfred Hitchcock. Los pósters promocionales (cartelería) asimismo, también son incomparables (...). Un plano, un rostro, una melodía, sabemos que estamos en una película de Almodóvar. Y esto, es un autor”. En relación con esta consideración, merece ser referido el montaje que la cadena de televisión gala ARTE realizó con los títulos de crédito iniciales de los largometrajes almodovarianos: con el *Piensa en mí* de Luz Casal como único recurso sonoro, la secuencia de imágenes denota el tratamiento del manchego como *auteur* en el país vecino al sucederse los planos habitados por el sintagma “Un film de Almodóvar”, fórmula referencial que señala ese dominio *quasi* totalitario de las diferentes fases productivas de la creación cinematográfica. El vídeo fue consultado el 5 de abril de 2014 y recuperado de: <http://www.arte.tv/fr/pedro-almodovar-en-generiques-blow-up/3912226,CmC=3909568.html>.

espacio acotado para los consideradores *auteurs* filmicos, porque, como señala Mitry, cuando un largometraje “atestigua una estética y revela una personalidad no es difícil señalar que esta personalidad es *siempre* la del realizador. Lo que obliga a afirmar que el autor de un film es quien compone la materia visual, la forma” (1999, p. 36); consideración que, remitiendo a las defensas presentadas, afianza la categoría asignada al realizador manchego. De la misma manera, atendiendo a los postulados anteriores, se establece que la música, en su concepción global, y las canciones, en su valoración específica, son estilemas innatos a su obra, cumpliendo con el *feedback* significativo explicado con precedencia y participando de un discurso que, ante su ausencia, presentaría otra identidad. Dependencia existencial que vuelve a desvelar la poli-autoría de la creación filmica y el establecimiento de que, aun tratándose de un director que participa activamente en cada una de las prácticas constituyentes del largometraje, la figura y la actuación del compositor puede posicionarse en un segundo plano que, por el contrario, nunca implica una pérdida de su firma creativa, ni de su personalidad expresiva.

2.6. Estado de la cuestión: fijación de la base analítico-estructural.

La recolección teórica presentada en los puntos anteriores realiza al *polyŕpus theorŕcus* mediante el que se ha definido al marco de examen bajo el que se desarrolla esta Tesis Doctoral. Una recopilación que, en este último apartado, se resume en aquellas líneas matrices sobre las que se sustenta el análisis del corpus seleccionado y que, al mismo tiempo, evidencia la respuesta a la cuestión de en qué estado se encuentra el ámbito de estudio de este trabajo; esto es, desde qué punto se parte en su realización y, de forma más precisa, qué conocimientos y planteamientos sobre las funciones narrativas ejercidas por las canciones almodovarianas se han identificado en los materiales consultados.

Atendiendo al ámbito genérico al que pertenece esta propuesta investigadora, se confirma que, como se ha remarcado en la “Justificación social” y se ha vaticinado de forma más precisa en las primeras páginas, su expresión matemática equivale al cero o nulidad. A la práctica inexistencia de una bibliografía que amplíe y actualice a la que constituye los pilares teóricos de la música cinematográfica, se suma la correspondiente a todos aquellos tratados que abordan la coexistencia

discursiva relato cinematográfico-música y que, habitualmente, quedan relegados a textos que inquieren en filmografías o películas concretas. Todo esto señala a la aplicación de un mayor esfuerzo en la concesión de relevancia y análisis del recurso melódico, ya que, como se ha manifestado a través de los principales autores, propios, inclusive, de la teoría narratológica audiovisual pura, este ejerce una influencia notable en el discurso del séptimo arte en el que se integra; un otorgamiento que, del mismo modo, ha de realizarse a la canción, modelo compositivo predominante en la producción cinematográfica contemporánea que, de acuerdo a lo matizado, implica el establecimiento de un nuevo esquema de banda sonora y, aun protagonizando trabajos que desvelan su potente influencia para con el significado y la estructura del largometraje (concentrando la referencia en la tipología de la pieza audiovisual que protagoniza este documento) los cuales encuentran, a su vez, su posicionamiento aproximativo en algunos de los tratados calificados de fundamentales o de culto para este ámbito de examen específico, sus referencias todavía no crecen de manera exponencial siendo destacable que en los marcos francés y español se mantenga en una posición retraída en comparación con su protagonismo en el área anglosajona.

Acotando el comentario a la filmografía sujeto de estudio, se aprecia que, si la superficialidad existente en el trato de la canción filmica (acogiendo bajo este término a toda composición con letra que se desarrolla en la manifestación del relato cinematográfico e independientemente de si es preexistente al mismo u original) es notable y reconocido a nivel global, esto también sucede en el caso de la obra almodovariana. Si bien se han citado a teóricos y postulados que explican su importancia tanto para la constitución de sus películas, como para su significado, construcción y comunicación de los personajes y relevancia de un mundo creativo acotado y fuertemente personalizado, todos ellos se expresan bajo el principio de una enunciación poco exhaustiva. Es cierto que se han publicado y presentado trabajos que ahondan en las canciones de Almodóvar siendo, incluso, mayores en su número con respecto a aquellos que comentan las partituras concebidas expresamente para las ficciones (de hecho, a excepción de la comunicación de Cornejo -2005-, del capítulo de Holguín -1994-, de las redacciones de Fraile -2010- y Olarte -2009-, de la entrevista de Cueto -2003- y de las propias palabras de Almodóvar, no se han ofrecido exámenes en los que se descubran las tendencias compositivas de Bonezzi o Iglesias -por centrarlos en los músicos de los binomios y que suponen un mantenimiento evidenciado de

ciertas influencias y esquemas de escritura- o, desde una perspectiva más amplia, del ámbito originalmente musical de su creación), pero, estos se mueven, como se ha planteado con anterioridad, en los límites de la recopilación referencial negando tiempo de expresión a las aproximaciones que supondrían el desvelo de concatenaciones instrumentales, formaciones o agrupaciones sostenidas, repetidas o recuperadas, sonoridades habituales y atípicas, asociaciones personaje-familia/color instrumental, establecimiento de modos compositivos con determinados estados de ánimo, acciones, situaciones vitales, personajes o roles arquetípicos, equiparación del género de la voz del intérprete con la del individuo asociado o aquel otro que la “reinterpreta”, la coexistencia del *yo* enunciador con el *tú* receptor y sus diferentes estratos manifestantes en el medio filmico, etc. Es decir, hay una negación interpretativa del discurso musical que, en base a lo defendido en el apartado 2.1.3., transmite un mensaje por y en sí mismo que, de igual forma, afecta a la decodificación y valoración del contenido audiovisual en su plena dimensión. *Quasi* vacío teórico y, aunque en menor porcentaje, metodológico (aspecto que se aborda en las páginas sucesivas) que recupera las consideraciones expresadas en las líneas anteriores así como posiciona a la perspectiva de esta Tesis Doctoral en el mismo área crítica donde se ubican Chion y otros autores determinantes del estudio del sonido y la música cinematográficos y quienes, según se ha apuntado, remarcan la necesidad de activación del mismo ante la reciente aceptación y aplicación como ámbito de análisis y reflexión.

Retomando el condicionante comparativo del párrafo anterior, a pesar de la importancia que se le ha reconocido a las melodías con letra que el manchego integra en sus columnas sonoras, la que impregna las páginas de esta investigación se manifiesta a un doble nivel volviendo a subrayar los motivos que justifican su realización. El primero de ellos es la modificación selectiva de las canciones que se produce en paralelo a la propia maduración artística y personal de Almodóvar: mientras que las inclusiones de las primeras producciones perseguían, en primer término, dar a conocer a artistas, fundamentalmente, latinoamericanos; conforme pasan los años la explicación presencial se ejecuta en parámetros personalistas, de acuerdo a los gustos específicos del realizador; demostración, en suma, de su melomanía. Sendas grandes distribuciones se presentan como diametralmente opuestas por las diferencias idiomáticas y lingüísticas previamente identificadas: frente a las primeras canciones interpretadas en castellano, se presentan las últimas en inglés o, incluso,

en dialectos específicos africanos (se recuerda que esta comparativa se realiza de manera reduccionista habiéndose precisado las diferentes lenguas cuando se han referido las diversas composiciones de forma expresa). Más allá de las cualidades emocionales que soportan y cuyo análisis supondría, de nuevo, un rebosamiento de los extremos del universo establecidos, se encuentra en ellas esa función narrativo-estructural que participa de la idiosincrasia almodovariana y que, a falta de una profundización, aún no ha manifestado su continuidad aplicativa o la ausencia de la misma.

El segundo nivel surge conjuntamente con su predecesor al presentarse anexo a la categoría de “cineasta-autor” reconocida en el director español y, de igual modo, con respecto a las canciones enunciadas como uno de sus estilemas principales. En este sentido, es de obligada citación la Tesis Doctoral de Bloch-Robin, no sólo por la semejanza temática que la protagoniza y que se ha referido en un apartado previo, también porque en ella se identifica una reflexión que, en gran medida, es compartida, salvando las concreciones relativas al director que la protagoniza, perfilándose como punto inicial analítico para esta otra. Así, señala la autora francesa de Saura que

Rappelons que cette place centrale de la musique et de la chanson ne sont pas le fruit du hasard, mais sont la conséquence de l'attention toute particulière que le cinéaste lui-même accorde à la musique dans sa conception du rôle du réalisateur de cinéma en tant qu'auteur. (...) Il semble bien, en effet, que les citations de la musique vocale constituent un signe auctorial fort et soient intimement liées à la naissance du processus de création filmique.¹⁶⁴ (2011, p. 174)

Esta misma consciencia selectiva del recurso melódico con letra se ha venido recordando a lo largo de este capítulo derivándose de su presencia que, en ese mismo acto, se ubica la búsqueda y consiguiente establecimiento de unas funciones que, como señala esta investigadora, carecen de toda aleatoriedad. Y es esta integración pensada la que concentra el interés que habita las siguientes páginas: el de descubrir, analizar y establecer el rol o funciones ejercidos por las canciones, partiendo de la propuesta afianzada con los postulados ya presentados, de que, efectivamente, todas ellas ostentan una razón presencial determinante a la par que determinista. Por tanto y retomando las consideraciones expuestas en el primer capítulo, se busca obtener la

¹⁶⁴ “Recordemos que esta posición central de la música y de la canción no son fruto del azar, sino que son la consecuencia de la atención totalmente particular que el cineasta mismo le concede a la música en su concepción del papel del realizador filmico en tanto que autor. (...) En efecto, parece que las referencias (inclusiones) de música vocal constituyen una marca autoral fuerte y están íntimamente ligadas al nacimiento del proceso de creación cinematográfica”. Traducción de la autora.

llave de la comprensión de los textos fílmicos almodovarianos descubriendo y presentando a una de sus variables más importantes y que, sin embargo y de forma recurrente, suele quedar desplazada a un lugar terciario o, prácticamente, inexistente. Una presencia y un papel enfocado, en estas líneas, desde la premisa generalista que remite a muchos de los textos específicos del ámbito músico-cinematográfico, musivisual, retomando la terminología de Román (2008), y que, de misma forma, evidencia la contemporaneidad de la aplicación melódica de la obra del manchego gracias a la inclusión de estas melodías con letra; práctica inalterada en su seno, pero, sí modificada en cuanto a presencias numéricas a lo largo de su constitución y que, como se viene defendiendo, refleja la adopción de las tendencias musicalizadoras predominantes. Ahora bien, esto plantea una cuestión y un distanciamiento llamativo que, asimismo, caracteriza y, por consiguiente, diferencia a la banda sonora global del realizador español: la ausencia de una canción original que represente a la narración fílmica. Contrariamente a varios de los ejemplos detallados en el apartado 2.3., sus columnas musicales se enuncian en el sistema discográfico a través de partituras que, aun ejerciendo ese rol representativo (como sucede con *Resistiré*, *Volver*, *Final/A ciegas* o, más recientemente, *I'm so excited*, entre diversos casos), carecen de la originalidad para con el relato cinematográfico; tratándose en situaciones concretas, como se ha matizado, de adaptaciones o versiones que el propio Iglesias firma cumpliendo con la premisa gorbmaniana de equilibrar las masas instrumental y rítmica, si bien esta última de forma menos determinante, de las bandas sonoras del largometraje en cuestión. Una apuesta que Lack enmarca, de manera genérica, en el escenario europeo y que califica de poco arriesgada al implicar, habitualmente, la ausencia de una nueva partitura o de un intérprete escasamente conocido (*cfr.* 1999, p. 282). Sin embargo, esta decisión no produce ruptura alguna con el esquema configurador y selectivo, ya que, en base a lo expuesto, frente a las columnas musicales fundamentadas en el principio de la preexistencia, se presentan aquellas otras en las que este cohabita con el de la originalidad manteniendo las reminiscencias históricas de la concepción melódica cinematográfica y, más especialmente, de la fórmula de Steiner¹⁶⁵.

¹⁶⁵ En este sentido, es llamativo corroborar esta dualidad conformante en las bandas sonoras de dos de las películas nacionales que mayor atractivo ostentaron para el público español entre diciembre de 2013 y abril de 2014: *Tres bodas de más* (Javier Ruiz Caldera) estrenada el 5 de diciembre y *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro), en las salas cinematográficas desde el 14 de marzo. Mientras que la primera promocionó a su

Además del descubrimiento de las funciones ejercidas por las canciones en la filmografía de Almodóvar y, consecuentemente, el estado de las posibles tendencias que se pueden trazar a lo largo de su constitución cronológica, se identifica en la realización de esta Tesis Doctoral otro motivo que, en cierta medida, se dibuja como una suerte de hipótesis particular, soterrada y que es el de determinar si un aspecto concreto de la teoría de Gorbman (1987) mantiene o carece de funcionalidad en la contemporaneidad de la creación músico-cinematográfica como señala Reay y quien, como ya se ha presentado, plantea un comentario más próximo a la realidad constituyente de las bandas sonoras actuales. De este modo, postulando la necesidad de una revisión de tres de los apoyos fundamentales de la teoría norteamericana (la inaudibilidad, el determinismo derivado del desarrollo de la canción para con la continuidad de acciones y diálogos y la respuesta a la cuestión de si se ha normalizado la inclusión de temas populares con letra en un discurso filmico), determina la importancia de la música como participante de la creación cinematográfica, que coexiste y se relaciona con los miembros restantes¹⁶⁶ y que, en la contemporaneidad, supone cierto grado de dificultad, ya que “it is becoming increasingly difficult to separate the textual and extra-textual elements of film music; decisions about the placing of music in film will always be coloured

selección melódica a través del tema de Europe *Carrie*, el cual ejerce una función leitmotívica asociada al personaje interpretado por Inma Cuesta (Ruth) y que comparte presencia discursiva con otras canciones concebidas previamente al discurso filmico (entre ellas, *Pavo real* de José Luis Rodríguez, El Puma; *Please don't go* de K. C. & The Sunshine Band y *Hablar, hablar, hablar* de Los Zigarros); la segunda presenta una constitución más clásica al predominar las partituras escritas específicamente para la narración por Fernando Velázquez (compositor filmico que ha firmado las melodías originales de otras producciones como *Lo imposible* -Juan Antonio Bayona, 2012-, *Los ojos de Julia* -Guillem Morales, 2010- o *El orfanato* -Bayona, 2007-, apuntando al establecimiento de un posible binomio creativo con este último realizador) y entre las que se erige la canción *No te marches jamás*, concebida expresamente para el largometraje y en la que la dualidad opuesta norte-sur nacional se manifiesta tanto sonora (con el distintivo de las castañuelas asociadas a las melodías sureñas) como vocálica-dialectalmente (al interpretar el tema Leire Martínez, del grupo vasco La Oreja de Van Gogh, y David DeMaría, cantautor gaditano). Diferencias conceptuales que, sin embargo, se disipan ante ese papel representativo que ambas ejercen y que, asimismo, manifiestan en los videoclips promocionales y que perpetúan el modelo combinatorio explicado en páginas precedentes y en el que las imágenes de los intérpretes se alternan con las del montaje cinematográfico.

¹⁶⁶ Ese equilibrio entre los integrantes del discurso filmico, por cuya aceptación se ha abogado con anterioridad, es igualmente defendido por Berthomieu quien establece que “une bonne musique de film s’entend, se remarque autant qu’une belle photographie, un beau jeu d’acteurs... Soit l’implication dans le récit est totale au premier abord, soit le plaisir du récit peut s’accompagner d’une conscience joyeuse des effets convoqués. Auquel cas la musique sera frappante comme les autres éléments formels” (2004, p. 43) (“Una buena música cinematográfica se identifica, se reconoce como sucede con una bella fotografía, una destacada interpretación... Sea la implicación en el relato completa desde el primer momento, sea el placer del mismo puede acompañarse de una consciencia alegre de los efectos convocados. En cualquier caso, la música será impresionante (determinante) como los restantes elementos formales”. Traducción de la autora).

by the synergistic potential of the music –be it classical or popular”¹⁶⁷ (2004, p. 118). Complejidad de una separación que evidencia la naturaleza del integrante melódico y la necesidad de considerarlo como una forma que ostenta una dualidad existencial para el caso específico de la canción y en la que esas dos realidades que la conforman, la puramente musical y la textual, no únicamente significan por sí mismas, de manera independiente, sino que potencian su discursividad al manifestarse conjuntamente. Una perspectiva que Jesús Alcalde también aplica en su recorrido por la evolución compositivo-cronológica de la Historia musical y en el que defiende que

La nueva concepción de la música se centra en el hecho de ser instrumento capaz de suscitar las emociones en el oyente, para lo cual trata de buscar los recursos sonoros que permitan una mejor comprensión del texto porque éste es el que aloja los afectos: una armonía equivalente, un ritmo afín, unas figuras retóricas análogas al significado de las palabras. La música, como la poesía, es un arte de **imitación**, no como copia ingenua de la realidad tangible, sino como recreación de la **realidad idealizada** (tal como entendía Aristóteles la *mimesis*: como una actividad creadora que da lugar a “nuevas realidades”). Imitación, pues, de las imágenes del texto y de las emociones sentidas por el escucha. (2010, p. 148)

Este diálogo entre las dos identidades globales identificadas en la melodía con letra es ubicada en la época del Barroco por el autor español, si bien, se presenta como base analítica arraigada en los exámenes que abordan a este tipo de composiciones; esto es, la adecuación de lo puramente musical, de esos pentagramas habitados por las notas, las alteraciones, los referentes dinámicos, etc. A la historia subyacente en las palabras; adecuación, por otro lado, ya postulada cuando se han comentado las características del discurso melódico con esa somera introducción en algunas de sus condiciones lingüísticas y en cómo sus constituyentes originan un mensaje con un significado específico cuando se agrupan y que es recuperada en este último punto del “Marco teórico y estado de la cuestión” tanto por la relevancia que tiene para con el relato cinematográfico y, de igual manera, con respecto a esta Tesis Doctoral.

La posibilidad aplicativa de la referencia de Alcalde al contexto compositivo contemporáneo, por un lado, señala cómo, a pesar de la evolución cronológica, el diálogo y las influencias entre texto y música cuando comparten el escenario expresivo que son aquellas partituras en las que coexisten

¹⁶⁷ “Cada vez es más complejo separar los elementos extra y textuales del recurso musical fílmico; las decisiones concernientes a la ubicación de la música en las películas siempre será determinada por el potencial sinérgico de lo melódico –sea este clásico o popular–”. Traducción de la autora.

y, por el otro, presenta desmembrada su naturaleza estableciendo líneas conectoras con las teorías de los autores más relevantes del marco fílmico-musical donde, igualmente, se hace hincapié en el reconocimiento de las diferencias entre las composiciones instrumentales y aquellas otras que presentan unas o más líneas destinadas a la interpretación por una voz humana o recreada artificialmente. Sin embargo, esta dualidad equilibrada en su momento naciente o cuando es realizada de manera autónoma, independiente (es decir, en salas de concierto, escenarios, ámbitos en los que la única creación artística es la partitura) se altera, como se ha venido defendiendo, cuando se integra en una segunda concepción creativa, modificación que, por el contrario y en base a lo expuesto, favorece el establecimiento de sinergias contribuyentes, principalmente, en la significación de un discurso de mayores dimensiones. Chion, aludiendo al teórico Alain Lacombe y enfocando su comentario hacia las películas musicales, considera una idea similar a la extraída del trabajo de Alcalé y que, asimismo, vuelve a recuperar aspectos tratados en los apartados precedentes

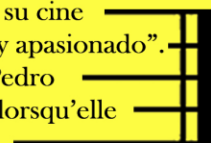
Lo que el autor quiere decir probablemente es que la música de discoteca contiene letra y canto libremente superpuestos a la acción, y que la idea de una palabra cantada que no haya sido escrita para ser seguida, sino que se escapa sin llamar la atención consciente del espectador –como ocurre con ciertos filmes de discoteca– puede sorprendernos en la medida en que parece reproducir con la letra lo que la música ya representa con notas y sonidos: la fuente de un efecto que experimentamos sin ser conscientes de ello. (1997, p. 169)

Reversión de la cita anterior, señala de igual modo esa dependencia texto-música y retoma la defensa de Affron (1982) que aboga por la aceptación del impacto emocional que la música ocasiona tanto en el oyente de la obra autónoma como en el espectador de la propia del séptimo arte. Precisamente, es en parte de esa sorpresa reconocida por el autor galo donde se desvela a uno de los motivos que explica la redacción de este trabajo de investigación: la necesidad de examinar las canciones almodovarianas con el objetivo de verificar que, efectivamente, sus diferentes líneas melódicas transmiten una información relevante para la decodificación del texto cinematográfico en el que se integran, con especial incidencia en el caso del recurso textual y que, coincidiendo con la valoración chionista aunque en esta aparece de forma soterrada, ofrece datos determinantes que, por esa inconsciencia habituada en el consumo o recepción de la obra audiovisual, suelen pasar inadvertidos. Una aproximación a todas las melodías con letra que

Almodóvar ha incluido en sus 19 largometrajes y que, como anticipadamente se ha remarcado y se explica con mayor detenimiento en las siguientes páginas, implica una profundización en un marco músico-fílmico específico que se prevé determinante tanto en términos de tendencias mantenidas y reforzadas como narrativos a múltiples niveles. Canciones para y de una filmografía que reflejan la maduración autoral del cineasta manchego y, más específicamente, uno de los tratos concretos que la partitura con texto puede recibir en el medio cinematográfico.

3. Diseño de la investigación

“Yo he aprendido a saber a qué cosas puede ser él más receptivo. Yo creo que su cine exige más un formato de canción, con algo que sea muy directo y expresivo, muy apasionado”. Alberto IGLESIAS | “Sans aller parler de gratuité, on sent dans le cinéma de Pedro Almodóvar un goût à ce point immodéré pour la chanson qu’il la glisse même lorsqu’elle échappe à l’atmosphère affective des personnages”. Jean-Claude SEGUIN



3.1. Objeto formal: selección, límites y perspectiva.

Como se ha expuesto, el objeto formal de esta Tesis Doctoral son las canciones incluidas en los relatos cinematográficos de Pedro Almodóvar con independencia de la naturaleza que presentan para con la diégesis; un conjunto resultante de la revisión de las películas que ha escrito y dirigido desde 1980 hasta la actualidad y que supone la conformación de un universo¹⁶⁸ constituido por 70 unidades. Una cifra superior a la que se obtiene si se establece como parámetro selectivo al concepto “canción” o, de acuerdo a otra de las fórmulas enunciativas, “partitura con recurso textual”, que supone un total de 58 elementos y cuya diferencia estriba en la manifestación diegética, como se explica en el siguiente apartado. Si la selección de los fragmentos analizados plantea una relativa problemática por esta disociación entre la composición musical con letra como entidad significativa y su inclusión y derivada manifestación en el texto filmico, el establecimiento de sus límites se encuentra con otra disyuntiva: la filmografía almodovariana y sus consiguientes productos discográficos plantean ciertas dicotomías que, cuando se atiende a determinados parámetros constituyentes de los corpus y muestras de análisis, pueden llegar a dificultar el proceso. De esta manera, en este trabajo de investigación la constitución del conjunto objeto de examen se ha regido por dos variables: la inclusión de la canción en la referencia habitual “Músicas” de los títulos finales de crédito y/o en los discos recopilatorios o los específicos de las columnas sonoras de cada una de las producciones y la presencia del recurso textual en el fragmento cinematográfico en los que se las reconoce. Límites que, comentados con mayor detenimiento más abajo, suponen la reducción numérica de otro posible corpus de examen. Asimismo, debe matizarse otro condicionante que, en cierta medida, se expresa doblemente: todas las porciones narrativas musicalizadas por partituras con letra que cumplan con estos requisitos se incluyen en el grupo sujeto a examen independientemente de que su expresión sea total o parcial comprendiéndose

¹⁶⁸ En esta Tesis Doctoral se emplea el concepto “universo” porque el cómputo resultante de las composiciones con líneas melódicas textuales analizadas se corresponde con la totalidad de este tipo de partituras presentes en la completitud de la obra filmica de Almodóvar, quedando eximido, únicamente, de aquellas que, previa justificación, no cumplen con los requisitos mínimos de enunciación que implican su inclusión. La muestra sería el conjunto de composiciones resultante de la aplicación selectiva de parámetros como “canciones populares urbanas” o “ritmos e instrumentalizaciones nacionales”, entre otros, y que asimismo habría reducido el número de unidades examinadas.

que, al ser el objetivo primordial de este trabajo de investigación descubrir el valor narrativo que este tipo de recurso melódico tiene en la obra almodovariana, cualquier presencia desarrolla una o varias funciones determinadas y determinantes para el texto cinematográfico en el que se la identifica. Acotación manifestante que concentra, así, al comentario analítico.

De este planteamiento se deriva que, efectivamente, el interés de este estudio se reconoce en la conjunción música-imagen (desarrollo narrativo) estableciéndose la reiterada perspectiva musivisual acuñada por Román (2008). Esto es, efectuar el análisis de las porciones narrativas que presentan al recurso melódico con texto en la banda de sonido atendiendo a su manifestación comunicativa y significativa conjunta. Dualidad convergente protagonista y conductora de la metodología y que implica esa aproximación bicéfala primigenia a la composición musical y al fragmento cinematográfico en sí mismos para, posteriormente, ocasionar la indicada profundización compartida en tanto que se defiende que uno y otro existentes no pueden ser entendidos autónomamente si se desea obtener una valoración completa y equilibrada de la pieza filmica.

3.1.1. El corpus de análisis: la repetición como principio definidor.

Ya identificado más arriba, uno de los primeros problemas que se enfrentan cuando se accede a la filmografía almodovariana desde un posicionamiento músico-textual es que las unidades melódicas no coinciden numéricamente con las manifestaciones diegéticas apreciándose al principio de la reiteración y, posiblemente, y a falta de comprobación, al del leitmotiv wagneriano como determinismos aplicativos; lo que ocasiona que diversas partituras con letra aparezcan en repetidas ocasiones en una misma producción. Situaciones que se ven complementadas por los casos específicos de *Do the swim*, *Suck it to me*, *Encadenados* (2p) y *Pelo amor de amar*. En el caso del primer tema, según se explica en los apartados consiguientes, su unidad en el cómputo se debe a su reiteración anclada creando un discurso fluido ininterrumpido y que comparte, en términos de tratamiento, con la segunda presencia del bolero entonado por Lucho Gatica. En lo concerniente a la tercera referencia, con desarrollo propio en *Laberinto de pasiones* y *Entre tinieblas*¹⁶⁹, se ha

¹⁶⁹ En paralelo, se reconoce la reutilización de la obra de Jacob Gade *Jalousie* (*Celos* en su concepción castellana, según precisan los títulos de créditos finales de la película almodovariana), exactamente, del mismo fragmento, si bien más extenso en el primer caso, en *Pepi, Luci, Bom* ([04:34-05:43]) y en *¡Átame!* ([1:04:41-1:05:11]). Una tendencia que,

contabilizado unitariamente en la constitución numérica del cancionero al considerarse que, si bien su inclusión en dos narraciones diferenciadas supone unas especificidades funcionales y significativas arraigadas a esos textos concretos, su propia identidad inalterable puramente musical avala esa unicidad que, al mismo tiempo, puede establecer conexiones entre sus diferentes manifestaciones (ya sean estas de continuidad o de oposición, reversión). Por su parte, la partitura con letra integrada en la columna sonora de 2011 se ha computado de igual manera doblemente porque, a pesar de que se enuncia en dos ocasiones en su concepción textual brasileña, en la repetición, los primeros compases son entonados por Buika en castellano, denotándose la coexistencia y derivada continuidad enunciativa de dos versiones de una misma creación musical y que, por la propia diferencia idiomática y en la que participa un proceso adaptador, obligan a su distinción existencial y, por ende, a su consideración numérica individualizada.

Así, la Fig. 5 (p. 232) aglutina a los 58 títulos melódicos y sus diferentes presencias (expresadas mediante la fórmula “Np” y que no acompaña a la segunda enunciación del tema de Almodóvar&McNamara al tratarse de la partitura en sí misma, reubicada en un nuevo relato y no a una repetición en uno donde se ha escuchado previamente) dando lugar a ese total de 70 fragmentos musicalizados por composiciones con recurso textual y que se presentan organizados según la cronología filmográfica del cineasta manchego, de arriba a abajo y de izquierda a derecha respondiendo las ubicaciones de las diferentes melodías a las mismas que presentan en los relatos. Antes de su inclusión, deben hacerse tres aclaraciones siendo la primera que, a tenor de lo que se viene de manifestar, *Pelo amor de amar* y *Por el amor de amar* son presentadas de forma conjunta en el caso de la segunda integración de la versión brasileña, ocupando el tercer puesto del grupo de canciones de la penúltima producción estrenada. La segunda es que, a pesar de que *Por qué mis ojos*, el *Kyrie* y *Las espigadoras* son integrantes de composiciones de mayores dimensiones (el sainete lírico *La revoltosa*, la *Petite messe solennelle* y la zarzuela *La rosa del azafrán*, respectivamente), se ha determinado su enunciación de forma individualizada. Su manifestación y consiguiente interpretación autónoma es efectiva, como demuestran los casos almodovarianos, reconociéndose, al mismo tiempo, la necesidad de recurrir a la obra melódica completa de la que

como se reconoce a lo largo de estas páginas, supone tanto un distintivo autoral como, en especial, el establecimiento de conexiones entre las diferentes producciones del manchego desde una perspectiva puramente musical.

forman parte para conocer su significado musical propio y no determinado, como en estas ejemplificaciones, por un nuevo contexto o emplazamiento enunciador. En último lugar, recordar que, si bien *Torna a Surriento* es la composición de la que emerge *Jardinero*, como, de hecho, se ha comentado líneas atrás, la nueva denominación de la canción almodovariana es la que se establece como referente en este corpus de examen al ser presentada como tal en el fragmento narrativo en el que se la diferencia, aunque esto no evita futuras alusiones a su título original.

De este modo, entre los casos que ejemplifican la disyuntiva entre las unidades musicales y las narrativas o, aplicando la terminología de Román (2008), las musivisuales se encuentran la versión de Matarazzo de *Ne me quitte pas* reconocible en cuatro ocasiones durante el desarrollo del largometraje de 1987; la triple expresión de *Piensa en mí* en *Tacones lejanos* o, más recientemente, la doble concepción de *Pelo amor de amar* en la cinta estrenada en el año 2011. Un incremento numérico notable que se produce paralelamente a la negación de la pertenencia al universo de determinadas composiciones que, a pesar de incluir al recurso textual exigido en una o varias de sus líneas melódicas, quedan sujetas a otras características deterministas que impiden su análisis; distinciones que se explican con mayor detenimiento en las siguientes líneas.

Finalmente, la perspectiva impresa en el análisis efectuado se cataloga bajo la conjunción “narrativa audiovisual-musical” o musivisual. Como se ha defendido, en esta Tesis Doctoral no sólo se comprende a la canción como un discurso propio que se sirve de sus códigos, normas y unidades específicos para significarse; también, vuelve a identificarse cuando pasa a expresarse integrada en un mensaje de mayores dimensiones, categorizado por la multiplicidad conformante derivada de sus diferentes constituyentes y que supone la atribución de nuevas connotaciones. Esta relativa apropiación por parte de la pieza cinematográfica justifica esa duplicidad revertida que soslaye en la canción cuando es diegetizada (entendiéndose este planteamiento como su inclusión independientemente de que, según las referencias teóricas, sea interna o externa a la realidad ficcional; esto es, la partitura con letra como parte del todo comunicativo que es la obra fílmica sin aplicar como variables o determinismos al posicionamiento o la fuente de la que emerge el recurso musical). Duplicidad explicada por sendas identidades (ente individual, expresable e interpretable de forma autónoma; pero, de igual manera, habitante de otro de mayores dimensiones donde, como resultado de la jerarquía constituyente y de la aplicación de las normas y técnicas de un

lenguaje específico, asume una nueva realidad) y calificada de revertida porque, según las directrices teórico-analíticas aplicadas, supera los límites que pueden desprenderse de la dominancia del texto general al emitir informaciones y datos por sí misma y que, como se ha señalado, poseen la capacidad de alterar su sentido (ya se ha matizado que una misma línea melódica en una tonalidad u otra produce determinados efectos –en muchas ocasiones, opuestos– en el espectador ocasionando, por ende, que su valoración de un determinado fragmento quede orientada por el impacto que esas señales melódicas producen en él).

En resumen, y a pesar de la complejidad residente en el ámbito de estudio ocasionada por el punto analítico establecido, una perspectiva sustentada en el principio de la musivisualidad postulada por Román (2008). Aquel que considera que, para efectuar un examen completo de la creación melódica cinematográfica, es necesaria la coexistencia de medidas y sistemas puramente musicales con los específicos del séptimo arte; porque su propia naturaleza y la consiguiente denominación perfilan la presencia de sendos continentes que, únicamente cuando son inquiridos desde ambas perspectivas y aunados en términos interpretativos, originan resultados relevantes para su marco de investigación. Combinatoria calificada de necesaria para la continuidad estructural de la Historia y el análisis de la música cinematográfica y, de manera más concisa, de la canción, ya que, debido a su práctica ausencia, como se ha matizado con anterioridad, justifica la redacción de este documento como vía para, al menos, originar un punto inicial de reflexión sobre la consideración de la partitura con texto como un individualismo existencial que, en un discurso de mayores dimensiones, ejerce asimismo funciones narrativas sin desligarse por ello ni de los rasgos propios de su lenguaje, ni de su realidad unitario-existencial.

Relación de las gamas cromáticas propuestas para las producciones almodovarianas

<i>Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón</i> (1988)	<i>Laberinto de pasiones</i> (1982)	<i>Entre tinieblas</i> (1983)	<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto!!</i> (1984)	<i>Matador</i> (1986)
<i>La ley del deseo</i> (1987)	<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> (1988)	<i>¡Átame!</i> (1990)	<i>Tacones lejanos</i> (1991)	<i>Kika</i> (1993)
<i>La flor de mi secreto</i> (1995)	<i>Carne trémula</i> (1997)	<i>Todo sobre mi madre</i> (1999)	<i>Hable con ella</i> (2002)	<i>La mala educación</i> (2004)
<i>Volver</i> (2006)	<i>Los abrazos rotos</i> (2009)	<i>La piel que habito</i> (2011)	<i>Los amantes pasajeros</i> (2013)	

<i>Do the swim</i>	<i>Canción del alma</i>	<i>Por toda a minha vida</i>	<i>Pelo amor de amar</i>
<i>Muy cerca de ti</i>	<i>Resistiré</i>	<i>Cucurucucú paloma</i>	<i>Se me hizo fácil</i>
<i>Por qué mis ojos</i>	<i>Un año de amor</i>	<i>Quizás, quizás, quizás</i>	<i>Por el amor de amar/</i>
<i>Tu loca juventud</i>	<i>Piensa en mí</i>	<i>Moon River</i>	<i>Pelo amor de amar</i> (2p)
<i>Murciana</i>	<i>Pecadora</i>	<i>Kyrie</i>	<i>Between the bars</i>
<i>Estaba escrito</i>	<i>Piensa en mí</i> (2p)	<i>Jardinero</i>	<i>I'm so excited</i>
<i>Suck it to me</i>	<i>Piensa en mí</i> (3p)	<i>Cuore Matto</i>	<i>The look</i>
<i>Gran ganga</i>	<i>Se nos rompió el amor</i>	<i>Maniquí parisien</i>	
<i>Suck it to me</i> (2p)	<i>Luz de luna</i>	<i>Las espigadoras</i>	
<i>Encadenados</i>	<i>En el último trago</i>	<i>A good thing</i>	
<i>Suck it to me</i>	<i>Ay, amor</i>	<i>Volver</i>	
<i>Salí porque salí</i>	<i>Tonada de luna llena</i>	<i>Vitamin C</i>	
<i>Encadenados</i> (2p)	<i>Ay mi perro</i>	<i>Robot œuf</i>	
<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i>	<i>Sufre como yo</i>	<i>Werewolf</i>	
<i>La bien pagá</i>	<i>El rosario de mi madre</i>	<i>Final/A ciegas</i>	
<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i> (2p)	<i>Somos</i>		
<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i> (3p)	<i>Tajabone</i>		
<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i> (4p)			
<i>Espérame en el cielo</i>			
<i>Voy a ser mamá</i>			
<i>SatanaSA</i>			
<i>Ne me quitte pas</i>			
<i>Susan get down</i>			
<i>Lo dudo</i>			
<i>Ne me quitte pas</i> (2p)			
<i>Ne me quitte pas</i> (3p)			
<i>Guarda che luna</i>			
<i>Lo dudo</i> (2p)			
<i>Déjame recordar</i>			
<i>Soy infeliz</i>			
<i>Soy infeliz</i> (2p)			
<i>Puro teatro</i>			

“Np” = Número de presencia de la canción en el montaje

Fig. 5 - Universo objeto de análisis según las producciones en las que aparecen las canciones y su orden de enunciación. Fuente: elaboración propia.

3.1.2. Ausencias incluidas, presencias excluidas: la selección analítica.

Dada la relevancia subyacente en la selección de las canciones que se examinan en este trabajo, se considera justificado a la par que necesario explicar, por un lado, cuáles son los temas que han planteado el cuestionamiento sobre su inclusión o acción inversa y, por el otro, qué motivos se han encontrado para efectuar uno u otro proceso. Comenzando por la película de 1980, sus segundos conclusivos ([1:17:22-1:17:32]) están habitados por las referencias musicales *Tu loca juventud* y *Estaba escrito* quedando fuera del marco alusivo *Do the swim*, la canción interpretada por Little Nell encargada de inaugurar el discurso; la versión del *Muy cerca de ti* de los Bomitoni; el fragmento del sainete lírico *Por qué mis ojos* y *Murciiana*, composición que, como se ha explicado en el capítulo anterior, presenta la autoría del cineasta. Esta reducción del cancionero en su vertiente microexistencial (en cuanto a unidad discursivo-cinematográfica se refiere) se interpreta bajo el determinismo de los derechos de explotación y que, a tenor de la cita extraída del libro de Vidal (1987) e incluida más arriba, justifica en gran medida la constitución del cancionero almodovariano en su vertiente preexistente durante sus primeros momentos configuradores¹⁷⁰. Totalmente al contrario sucede con *Dime*, tema con letra reconocido por Bremard e incluido en los créditos finales de *Entre tinieblas* y que, sin embargo y como se ha referido, no forma parte del montaje final de la producción de 1983. Un caso interesante se desvela en la comprobación del conjunto de temas con letra de *La ley del deseo*. Definido por la heterogeneidad estilística e histórica de sus integrantes, ni *SatanasaSA* de Almodóvar&McNamara, ni *Déjame recordar*, el bolero entonado

¹⁷⁰ En relación con esto, se considera adecuado destacar dos aspectos. El primero es que, en este punto final de la cinta de 1980, se especifica que *Tu loca juventud* y *Estaba escrito* aparecen integradas en el desarrollo discursivo gracias a la concesión de Hispavox, compañía discográfica española que trabajó durante un periodo de tiempo para Belter, sello que, concretamente, se encargó de editar y publicar los diferentes discos de Maleni Castro, intérprete del primer tema enunciado. El segundo es que se identifican a otros temas con letra igualmente obviados en la citación final en dos fragmentos. Primeramente, en el [23:03-25:37]; interpretado en inglés, su posicionamiento en el segundo escalón piramidal ocasionado por la presencia de diálogos y con un posterior descenso de volumen como consecuencia de la ubicación de la cámara en un emplazamiento alejado del lugar donde se encuentra la fuente emisora dificulta su reconocimiento; complejidad que ha motivado su rechazo como integrante del universo. Posible ejemplo de la corriente pop-rock anglosajona de la década, remite a ese rol documental señalado en el epígrafe precedente y, al mismo tiempo, evidencia los modelos compositivos e instrumentales que inspiraban a los conjuntos e intérpretes nacionales del momento. Ejercicio que se explicita en la segunda selección comprendida entre los minutos [55:10] y [1:01:44] y que se corresponde con la presencia de Pepi, Luci y Bom en “El Bo”, una de las salas de fiestas mítica de la Movida. Durante sus conversaciones (acompañadas por salidas al exterior concretas de Luci, condicionada por las órdenes de su pareja) se suceden canciones de género *rock* de igual nacionalidad y anexas a otros estilos (pop, *country*) que, con bastante probabilidad, eran las que se escuchaban habitualmente allí.

por Bola de Nieve que la concluye, aparecen en las tiras referenciales finales. Asimismo, si se respeta la duración manifestante de las mismas se descubre que el fragmento [1:36:56-1:37:41] está ocupado por los acordes principales de *Ay, amor*, la partitura interpretada por el mismo cantante cubano e incluida en *La flor*. Una conexión que refuerza el planteamiento defendido en las páginas previas sobre la consideración de la obra filmica del manchego como una red multirreferencial tejida sobre la exposición de una mente y un universo creativos identificados e identificables.

En una situación pareja se posicionan las bandas sonoras de *Hable con ella* y *Volver*. Teniendo presente que es a partir de la década de los 90 cuando la factoría Almodóvar comienza a editar y distribuir los CDs de las columnas musicales de sus películas y que, habitualmente, incluyen tanto las partituras originales como las preexistentes, destaca que en el de la producción del 2002 no se encuentre el tema *Hain't no funny* de K. D. Lang y que se escucha entre el [1:37:07] y el [1:38:40], correspondiéndose con la escenificación de *Masurca Fogo*, el segundo montaje de Bausch incluido en la cinta. Amparado bajo el apartado “Música” de los títulos de crédito finales junto al resto de partituras preexistentes, uno de los motivos que puede explicar su ausencia es que, como se especifica, se deriva de un acuerdo con la compañía Warner y que, comparado con las alusiones relativas al resto de composiciones, perfila más un uso restringido al montaje del largometraje que a uno derivado de la constitución y distribución del producto discográfico. Algo similar se percibe para la canción del saudí Hussein Al Jasmi *Bawada'ak* y que comparte el distintivo de *world music* con *Tajabone* de Lô. Ubicada en el fragmento [1:22:15-1:23:18] de la segunda ficción referida, el tratamiento diegético que recibe así como su consecuente renaturalización la aproximan a casos comentados en párrafos precedentes: con unos primeros compases instrumentales en los que la melodía recae en la familia de la cuerda frotada, la estructura armónica se sustenta bajo el modelo de la escala arábigo-andaluza¹⁷¹. Es esta porción

¹⁷¹ De Arcos especifica que, igualmente llamada “hispano-árabe, se trata de una escala caracterizada principalmente por contener dos intervalos aumentados, poco usuales en escalas occidentales” (2006, p. 216). Un distanciamiento interpretativo y de influencias del que, sin embargo, alerta Rabah Saoud al señalar que, en base a diferentes trabajos, la denominación de las notas del modelo occidental presentan similitudes evidentes con la fonética árabe (*cf.* 2004, p. 10), lo que aproxima a ambos esquemas compositivos. Asimismo, su dualidad enunciativa queda justificada por la propia Historia recayendo la función de asimilación y coexistencia del estilo melódico hispano-árabe, principalmente, en el sur español. Un punto focal del que, con posterioridad, han surgido otros diversos asociados a parámetros geográficos y culturales específicos que explican, en gran parte, la multiplicidad teórica y de estructuras contemporáneas; aspecto tratado en profundidad por Christian Poché en su libro *La música arábigo-andaluza* (1997).

introdutoria en la que también se distingue a instrumentos de percusión habituales del ámbito latinoamericano y al acordeón, sonoridad tradicionalmente asociada con Argentina y su género principal, el tango, la incluída en el largometraje de 2006. Si bien y como sucede con *A good thing*, se retrae en su posición de la pirámide de los constituyentes de la banda de sonido dejando el primer plano a los diálogos, su pérdida del espectro auditivo se produce de forma abrupta negando a un posible *fade out*, acción coincidente con la incorporación del recurso textual del tema de Al Jasmí. Este detalle, como se ha previsto, permite el establecimiento de equiparaciones con otros casos previa y superficialmente abordados: en primer lugar, la relativa transposición de esta canción a partitura instrumental recuerda a la salida del grupo Django Django del corpus de análisis, ya que, a pesar de ser un conjunto que interpreta composiciones con letra, también cuenta en su discografía con otras puramente instrumentales como ejemplifica *Skies over Cairo* incluída en la cinta de 2013. En segundo lugar, la inclusión fílmica de *Bawada'ak* comparte con las de *Werewolf* o *Maniquí parisien* la reducción de su extensión real. Si para el último caso se ha establecido que la porción manifestante es suficiente para la función narrativa que se le presupone incumpliendo, de mismo modo, uno de los principios gorbmanianos; para el de *Volver* llama la atención que se haya negado la presencia del discurso textual no sólo porque el desconocimiento del idioma no es un problema para el realizador español (prueba de ello es la canción en wolof), también porque, según la traducción consultada, la letra expresa la despedida de un padre que desea la felicidad futura de su hija; distanciamiento físico-emocional que experimentan Raimunda y su madre y situación de mejoría vital deseada y confirmada por la última cuando descubre que el personaje de Penélope Cruz es propietario temporal de un bar con cierto éxito ([1:01:20-1:01:29]).

Supuesta desfiguración primigenia que el tema anterior sufre asimismo *Youkali Tango Habanera*, pero de manera independiente a la realización de la película de 1993. Según diversas fuentes, esta partitura instrumental del compositor alemán Kurt Weill germinó expresamente para la obra teatral francesa *Marie Galante* (Jacques Deval, 1934) bajo el título *Tango Habanera* añadiéndose al año siguiente el término “Youkali” derivado de la letra escrita por Roger Fernay y que fue igualmente acoplada a la representación del dramaturgo y realizador parisino. Sin embargo, en la página web de la fundación dedicada a Weill y a Lotte Lenya, su pareja y encargada de promocionar su legado artístico tras su fallecimiento, la secuencia creativa no se

presenta de manera evidenciada. Así, mientras que se ubica en 1934 la composición de las partituras para la pieza de teatro y se concretiza el listado de canciones; el registro cronológico ubica, efectivamente, a *Youkali* (despojada de las referencias a las danzas que la titulan) en 1935 especificando, de mismo modo, el desconocimiento de su primera interpretación (lo que explica que no aparezca entre las integrantes del orden de temas con letra citado).

En términos correlativos a la ficción almodovariana, merecen ser abordados con mayor detenimiento dos aspectos: el primero, la coexistencia de dos modelos rítmicos diferenciados en una misma composición siendo uno de ellos, generalmente, asociado con una geografía concreta y que apunta al marco latinoamericano, segmento músico-cultural fundamental para la concepción de la banda sonora general del manchego, según lo explicado en las páginas precedentes. El *Tango Habanera* escrito por Weill introduce, así, a dos danzas nacionales que, como indica Michels, compartieron escenario de dominancia con el bolero demarcando el establecimiento y la difusión de los esquemas musicales surgidos de la nueva burguesía (*cfr.* 1996, p. 155). Con una diferencia en el primer pulso del compás (la corchea con puntillo de la habanera se desgrana en una semicorchea y una corchea en el tango resultando una nueva unidad que, sin embargo, supone el mismo tiempo de ejecución, de acuerdo a lo especificado por el teórico alemán en su trabajo), se trata más bien de una evolución formal sujeta al transcurso del tiempo que a una distinción plena como, por ejemplo, sí se aprecia en el bolero surgido en el mismo siglo que el esquema propio del 2/4. Ahora bien, mientras que el tango y este último se han establecido como representantes de la música geográfica (de Argentina y Cuba, respectivamente), ya se ha manifestado que no pueden obviarse sus orígenes españoles, consecuencia justificante de la presencia de motivos y células rítmicas y melódicas así como instrumentales y de rasgos vocálicos propios del marco nacional y que encuentra en la cronología histórica a su explicación fundamental. No sucede lo mismo para la habanera que, habitualmente, se entiende como característica de lo español tradicional siendo, posiblemente, una de sus mejores ejemplificaciones la partitura de título homónimo escrita por Georges Bizet e incluida en su ópera trágica *Carmen* (1875), compuesta a partir de la novela de mismo nombre del también galo Prosper Mérimée (1847). Con esta disertación lo que se quiere plantear es que, como se ha perfilado en el capítulo anterior, esos sonidos y canciones distanciados espacialmente de la realidad socio-cultural y creativa en la que se inspira Almodóvar no lo son en

términos constitutivos e históricos al residir en ellos un origen compartido que desvela la realidad de la Historia musical como un flujo constante de influencias y apropiaciones que, de mismo modo, participan de la posibilidad de descifrar un discurso melódico cualquiera, al menos, de forma genérica, independientemente de la procedencia geográfica de su receptor.

El segundo detalle relevante es la pérdida de la letra de Fernay que, apriorísticamente, cumple con la adecuación al discurso fílmico¹⁷². De este modo, el discurso textual presenta a Youkali como “le pays de nos désirs (...) c’est le bonheur, c’est le plaisir (...) c’est la terre où l’on quitte tous les soucis ; c’est, dans notre nuit, comme une éclaircie, l’étoile qu’on suit”¹⁷³ en el primer estribillo, para, en su segunda incorporación, negar su existencia catalogándola de sueño y locura. Youkali, en suma, como un escenario ficticio y mágico habitado por la libertad y la felicidad. Almodóvar realiza un ejercicio similar al de *Volver* donde largometraje y tema con letra principal comparten denominación al elegir la composición de Weill-Fernay y llamar a la finca propiedad de Ramón y Nicholas “Casa Youkali” (distinguible en el fragmento [04:04-04:08]). Alusión intertextual que el personaje de Peter Coyote se encarga de explicarle al espectador en el [05:23-05:33]: “En el kilómetro 20, de la Nacional II, a la derecha. ‘Casa Youkali’. Youkali. Mi mujer se lo puso en honor a Kurt Weill... ¡Kurt Weill! Un músico alemán”¹⁷⁴. El término se reitera a lo largo de la cinta (tanto visualmente como a través de los diálogos)¹⁷⁵, pero, no es hasta el segmento comprendido entre los minutos [1:29:39] y [1:31:35] cuando el montaje le cede momento de expresión a la

¹⁷² Este despojamiento de la letra se reconoce en otros casos: en una segunda enunciación de *La bien pagá* en la cinta de 1984; en un momento musicalizado por los primeros acordes de *Ne me quitte pas* en el de tres años después y doblemente en la producción de 1990 donde *Resistire* y *SatanaSA* se presentan brevemente, pero, siendo reconocibles.

¹⁷³ “El país de nuestros deseos (...) es la felicidad, el placer (...) es la tierra donde nos desprendemos de las preocupaciones; es, en nuestra noche, como un claro, la estrella que seguimos”. Traducción de la autora.

¹⁷⁴ En este sentido, es llamativo que, como se viene precisando con respecto a la constitución de las bandas sonoras almodovarianas, la presencia de Weill en la de la producción de 1993 se justifica por el seguimiento que el cineasta realizaba de su producción llegando, incluso, a plantearse la grabación de un disco con temas suyos, como le reconoce a Hergueta, Albadalejo y Arias: “Pensaba hacer algunas adaptaciones de canciones de Kurt Weill, pero canciones sentimentales: no las que había hecho para Bertold Bretch, sino un montón de canciones que hacía para cantantes así como de cabaret, con letras algunas veces de Cocteau. Casi todas para cantantes frívolas, pero son unas canciones de amor maravillosas, muy simples, muy sencillas” (Albadalejo *et al.* 1988, p. 62).

¹⁷⁵ Entre los minutos [23:11] y [23:43] se desarrolla una conversación entre Nicholas y Ramón por la que se manifiesta que al primero únicamente le interesa el valor de la venta de la propiedad frente al segundo, ligado a ella sentimentalmente. Por su parte, en el fragmento [23:47-23:49] se vuelven a ver los baldosines que indican el nombre de la casa (al igual que en el [1:38:52-1:38:57]); mientras que en el [25:03-25:06] el padrastro del novio de Kika alude al aislamiento de “Casa Youkali”, una independencia residente también en el texto de Fernay.

partitura a la que denomina. En este sentido, el desprendimiento del discurso textual se interpreta metafóricamente como el revelamiento de la identidad real de la propiedad y, en paralelo, de la madre de Ramón. El escenario ficticio en el que ha vivido el joven, maquillado de esa felicidad que habita una de las versiones del estribillo de la canción se revierte sobre sí mismo desvelando su teatralidad y su naturaleza verdadera: aquella en la que la madre, a través de sus diarios, reconoce que la relación con su hijo no era tan optimista como este consideraba. Youkali se erige, por tanto, como el espacio donde se ha desarrollado una farsa; como un lugar que, acorde a la letra de la partitura, es irrealizable, idílico. Un Youkali que, como se expresa en los compases finales, “n’y a pas”, no hay, no existe en tanto escenario asociado con el bienestar emocional. Asimismo, si se hubiera mantenido el recurso textual, *Se nos rompió el amor* y *Youkali Tango Habanera* habrían ejercido una función de acotadores de la relación entre Kika y Ramón reconociéndose en el primer tema el valor anticipador y en el segundo el conclusivo y de refuerzo al abordar sendos recursos melódicos la misma temática: un amor que se disuelve con el paso del tiempo; anhelado, deseado, pero que, definitivamente, no es prolongable. Y este aspecto es identificable, también, para el caso de la composición de Weill-Fernay en su empleo cinematográfico por Almodóvar, ya que, durante su desarrollo, la cámara muestra al personaje de Verónica Forqué leyendo la nota de despedida de su pareja, quien remarca esa imposibilidad de continuar con la relación.

En definitiva, la exposición de estos 10 casos manifiesta el determinismo existente en los límites aplicados para la constitución del corpus de examen, pero, también, su complejidad acotadora; puesto que, si bien algunas de las composiciones aparecen referidas como constituyentes de las bandas sonoras, no todas se han incluido en el CD comercializado. Otras, no son mencionadas en la producción, pero, son enunciadas por el director en las entrevistas recopiladas por varios autores o, incluso, forman parte del material discográfico. Mientras que, en otras ocasiones, las composiciones sí presentan la naturaleza del recurso melódico analítico protagonista en su versión original, pero, sujetas a los condicionantes aplicativos, pierden al recurso textual necesario para distinguirse como unidades del conjunto objeto de examen. De esta manera, y de acuerdo a lo expuesto anteriormente, se ha resuelto excluir del análisis a *Dime*, *Youkali Tango Habanera* y *Bawada’ak*. Mayor complejidad reside en las negaciones inclusivas de *O let me weep, for ever weep* (enunciada en el capítulo anterior y presente en los títulos de créditos de la cinta de 2002 así

como en el glosario de Bremard) y *Hain't it funny*; ya que sí responden a la naturaleza de los componentes del corpus de examen; por el contrario, se ha tomado la decisión teniendo en cuenta que los momentos narrativos en los que se identifican se corresponden con las dos piezas coreografiadas por Bausch, siendo considerada la artista, en consecuencia, como la encargada de su elección. Lo que se quiere decir con esto es que, si se viene defendiendo que Almodóvar configura su cancionero, estas dos composiciones extrapolan sus límites decisorios al haber seleccionado el cineasta la creación completa de la artista alemana con sus consiguientes unidades constituyentes (bailarines, escenografía, música, etc.). Prueba de esta diegetización son las referencias incluidas en el guión y donde el manchego explica que además de que *Café Müller* ya estaba presente en *Todo sobre mi madre* a través de una instantánea de la coreógrafa y bailarina capturada en un momento de una de sus representaciones, fue en esa época cuando ve en la ciudad condal *Masurca Fogo* llamándole la atención su “vitalidad y optimismo. Su aire bucólico y esas inesperadas imágenes de dolorosa belleza, que como a Marco, me hicieron llorar de puro placer. Sin olvidar el ‘inicio de los suspiros’, el cual he tenido que dosificar por cuestiones narrativas” (2002a, p. 227). Preexistencia también reconocible en los títulos de crédito y donde aparecen enunciadas como piezas independientes ([1:46:27-1:46:40]). Parece tratarse, por tanto, de un acuerdo entre ambos creadores derivado de su relación personal y admiración.

También se ha decidido no incluir en el universo examinado a las composiciones de características religiosas que interpretan las habitantes del convento de *Entre tinieblas* en el fragmento [13:18-14:29] y Tina en el largometraje de 1987 ([19:10-20:12]) así como al tema de tradición popular *Soy de Almagro* incluido en *La flor de mi secreto* ([1:20:11-1:20:44]) al incumplir con todos los requisitos establecidos: ni aparecen citados en los títulos de crédito finales, ni incluidos en la discografía almodovariana¹⁷⁶. Asimismo, y aunque tampoco han sido aludidas a lo largo de estas páginas, se considera oportuno manifestar la también ausencia en el corpus de análisis de los temas *Viaje a Galicia*, *Noir*¹⁷⁷ y *Puerta final* constituyentes de la banda sonora del

¹⁷⁶ En relación con esto, sí destaca el hecho de que la banda sonora comercializada de la producción de 1995 incluya el corte *Mi aldea-Chus Lampreave*, resultado de la combinación de la poesía que el personaje interpretado por esta actriz recita en la diégesis y de la partitura compuesta por Iglesias reconocible en el fragmento [1:14:49-1:16:05].

¹⁷⁷ Es preciso destacar que estas dos estructuras melódicas son iguales a excepción de los segundos finales de *Noir* que suponen una ampliación de los compases previos. Ubicadas en los fragmentos [54:41-56:46] y [1:24:46-1:27:59],

largometraje de 2005 y que se caracterizan por la presencia de voces como intérpretes de varios de sus pentagramas constituyentes. Si bien, por lo habitual, este tipo de casos implica el reconocimiento de componentes literarios, uno de los subtemas de la trama naturaliza que no se cumpla tal premisa; es decir, Iglesias crea una masa musical en la que algunos de sus fragmentos se sustentan sobre el principio de escritura del esquema religioso derivado del pasado infantil de Ignacio y Enrique en un colegio católico y, de forma más precisa, de la pertenencia del primero al coro infantil. Así, las partituras de esta categoría se definen por la existencia de melismas¹⁷⁸, notas de larga duración que, en su desarrollo interpretativo, se desplazan por diferentes alturas produciendo un discurso propio. Inspiradas en el canto gregoriano, las propuestas del compositor vasco incorporan a voces blancas/infantiles¹⁷⁹ que, en la entonación de las líneas melódicas, parecen recurrir a unidades gramaticales básicas o vocales que, sin embargo y dada esa continuidad resolutive, complejizan la identificación de texto concreto alguno implantándose el *Kyrie* como la única pieza con similares características con posibilidad de examen, motivo que justifica su elección.

Frente a los casos rechazados, se considera necesario justificar las presencias de *Do the swim*, *Muy cerca de ti*, *Por qué mis ojos*, *Murciana*, *SatanaSA* y *Déjame recordar* en el análisis propuesto. Fundamentalmente, su aceptación se rige por la premisa de que, como se ha reiterado, su ausencia referencial en la producción filmica se debe, en su mayoría, a motivos económicos y no a un interés del manchego por que se desconozcan los títulos de las canciones con desarrollo en las narraciones de 1980 y 1987. Asimismo, *Do the swim* y *Déjame recordar* deben estar

respectivamente, este tipo de escritura es habitual en Iglesias quien, por ejemplo, en la columna musical de *Los abrazos rotos* plantea un ejemplo parejo a través de los casos de *Hospital y Famara* ([35:10-36:22]) y *Famara* ([1:27:29-1:29:59]). Ahora bien, esta comparativa plantea diversas diferencias como que, en el caso de la película de 2009, la primera composición indicada aparece acotada en su duración teniéndose que recurrir al CD comercializado para descubrir que, efectivamente, se trata de una creación ampliada o, dicho con otras palabras, con una doble constitución independiente o una identidad fragmentada en su manifestación diegética.

¹⁷⁸ Este concepto (así como su adjetivo, “melismático”) es definido por Grout y Palisca como un “pasaje fluido de muchas notas cantadas sobre la misma sílaba, particularmente en el canto llano” (2003, p. 1043); siendo este último aquel “monofónico sacro de la iglesia cristiana, interpretado en ritmo libre” (2003, p. 1038). Por su parte, la monofonía es, como se deriva de su prefijo, una sola línea melódica carente, por tanto, de cualquier tipo de acompañamiento.

¹⁷⁹ La principal diferencia con el planteamiento de Michels es que este identifica a un coro de clérigos y niños cantores y a la feligresía como intérpretes de los diferentes pentagramas (*cf.* 1996, p. 115); quedándose despojada las creaciones del compositor filmico de los primeros y la última concediendo el protagonismo a las voces más jóvenes. Al mismo tiempo, el teórico alemán expone que “como signos para las notas se emplean los neumas, los cuales (...) fijan la altura del sonido, pero no el ritmo. (...) En la ejecución melismática, se representan dos o más notas sobre una sílaba mediante neumas que denotan varios sonidos” (*Ibidem*).

presentes en el examen comparativo al inaugurar y clausurar uno y otro relato, respectivamente; posiciones que, como se prevé, participan de una serie de tendencias y estrategias significativas y comunicativas fundamentales para la interpretación del ejercicio musicalizador de Almodóvar. Por su parte, *Muy cerca de ti* y *Murciana* se mantienen dentro de la selección por el ya citado carácter documental reconocido en *Pepi, Luci, Bom*, sendos reflejos de las corrientes musicales de la época y por reconocerse en ambos momentos narrativos varias de las constantes melódicas prototípicas del ejercicio musicalizador del cineasta español y, especialmente, por establecer el punto de partida de la presencia del *playback*, fórmula destacada de los fragmentos melódicos diegéticos de la filmografía almodovariana. *SatanaSA* sustenta, de igual forma, al principio de la proyección en tanto que es, como se ha precisado, uno de los temas de la discografía del grupo que Almodóvar formó con Fanny McNamara; testigo de una época socio-cultural clave para la comprensión tanto de su persona como de su cine y que, al mismo tiempo, encuentra a su igual en la diégesis, al no dejar de ser Pablo Quintero, el protagonista de *La ley del deseo*, en su concepción primera y última, una manifestación propia suya. Finalmente, la inclusión del fragmento del sainete lírico se sustenta sobre el hecho de que, como se ha señalado más arriba, es uno de los casos que el mismo cineasta ha indicado en varias entrevistas y que diversos autores han recogido en sus trabajos como evidencia de la heterogeneidad subyacente en la columna musical de su obra fílmica.

3.2. Preguntas de investigación.

En este nuevo apartado se recopilan varias de las consideraciones presentadas líneas atrás con la finalidad de concretar las cuestiones subyacentes a la redacción de esta investigación y que, de igual forma, señalan a las hipótesis que se perfilan párrafos después. Un compendio delimitado el resultante que, asimismo, se caracteriza por una relativa heterogeneidad temática derivada de la multiplicidad teórica sostenida y detallada a lo largo de las páginas del segundo capítulo. Así, las preguntas de investigación sobre las que se desarrolla el contenido posterior son las siguientes

1. ¿Ejercen las canciones una función narrativa en la filmografía almodovariana?
2. De ser así, ¿respecto a qué unidad/es narrativa/s (acción, tiempo y/o espacio)?
3. ¿Se reconoce un rol invariable en las mismas de acuerdo a la producción total?
4. ¿Cómo participan los temas con letra en la expresión y configuración de los personajes (tanto principales como secundarios)?
5. ¿Mediante qué técnicas y procesos se materializa y/o se incluye el discurso musical tanto en el devenir narrativo como en el montaje sonoro?
6. ¿Sufre una evolución en su diversidad constituyente el cancionero filmico paralelamente a la maduración personal y artística de su configurador?
7. De responderse afirmativamente, ¿de qué forma se evidencia? (Negación acotada y posterior recuperación de estilos y modelos compositivos, dominancia de uno de ellos, manifestación distribuida de forma numérica variable a lo largo de la obra cinematográfica del manchego, etc.)

De acuerdo a lo previsto, todos estos planteamientos aglutinan a las líneas matrices de esta investigación dibujando el escenario base a partir del cual se examinan las diferentes unidades del corpus. Los temas con letra son entendidos, *a priori*, como elementos significantes que sufren un doble proceso discursivo: el primigenio u original que supone las elecciones de múltiples referentes como las líneas melódicas de las partituras, los instrumentos intérpretes de las principales, el *tempo* o la tonalidad, entre otros; y una secundaria específica del medio filmico que, en primer término, conlleva su ubicación en el relato; posicionamiento que, a tenor de lo defendido, tanto discierne a la porción narrativa en la que se integra de las restantes que se suceden en la continuidad narrativa como matiza el mensaje resultante de la manifestación coexistente. Una combinación en la que habita, igualmente, un *feedback* de influencias, ya que el recurso melódico es microinterpretado en base a las características del fragmento del que participa quedando sujeto a sus determinismos expresivos y macro al considerarse que dicha valoración modula según los condicionantes de la columna musical de la que forma parte y, por extensión, de la producción en la que asume el rol significativo-constituyente.

3.3. Objetivos.

La elaboración de esta Tesis Doctoral presenta un fin primigenio y genérico definido: desvelar las funciones que las canciones ejercen en las 19 producciones almodovarianas que se han estrenado hasta el año 2015. Por su parte, la realización del examen de las 58 composiciones con letra que, en su estatus genérico, configuran el universo se justifica desde una triple perspectiva:

1. Comprender cómo participan de y en la constitución del relato
2. Descubrir los roles narrativos que realizan a diferentes niveles (estructurales, informativos, constructores y manifestadores de los personajes, etc.)
3. Determinar la influencia que pueden tener sus recursos textuales en el espectador cuando este se enfrenta al desciframiento e interpretación del mensaje audiovisual en tanto elementos comunicantes.

De igual manera, se quiere comprobar si, conforme se produce el desarrollo cronológico y configurador de la filmografía del manchego, los géneros musicales de las partituras seleccionadas varían, como se ha previsto; reflejo enunciativo de las tendencias populares dominantes y de su propia evolución artístico-personal que implica un mayor conocimiento y acceso a las mismas. Variaciones que, sin embargo y como se ha apuntado en el capítulo previo, no impiden la recuperación de estilos específicos que afianzan la consideración de que el cancionero filmico almodovariano se apoya en el diálogo dominio/regreso-ausencia/negación regido por la premisa de la temporalidad.

En esencia, profundizar en la obra de un cineasta concreto con el objetivo de extraer las características definitorias de uno de los componentes de la banda de sonido y, con mayor especificidad, de uno de sus modelos compositivos. Intromisión analítica con la que únicamente, según se viene reiterando, no se desea identificar sus gustos personales, también, las tendencias y estrategias que orientan y determinan su ejercicio aplicativo de la canción como integrante constitutivo y narrativo de sus discursos ficcionales.

3.4. Hipótesis.

Término griego (ὑπόθεσις, *hypothēsis* en su concepción latina), es uno de los pilares fundamentales de la actividad investigadora. Precizando que la consideración que acoge a este trabajo en su seno es la de querer participar del proceso documental y de la implementación de esquemas y herramientas que permitan, concretamente, el examen y comentario de la filmografía del manchego y, generalmente, de cualquier pieza cinematográfica que cuente con temas con letra en su columna musical; es innegable la realización de todo análisis que no precise de unas directrices orientadoras para su desarrollo y conclusión. De este planteamiento se deriva, asimismo, el entendimiento de que la investigación se produce con la finalidad de ampliar y complementar o, en casos iniciales, establecer ámbitos de estudio escasa y superficialmente abordados. Se ha venido enunciando que este trabajo presenta una heterogeneidad temática cuya aproximación, como sucede con el discurso melódico en su relación con el texto propio del séptimo arte, puede materializarse de manera individualizada, si bien es únicamente cuando todas esas piezas independientes son valoradas de forma conjunta cuando resultan consideraciones de relevancia para su marco de estudio. De esa diversidad definitoria de *Canciones para una filmografía* surgen las hipótesis que se quieren confirmar o, contrariamente, refutar con la realización de esta investigación. Una negación la del último caso que no es comprendida como un error y sí como un distintivo, por un lado, de este tipo de exámenes en los que, sólo cuando se ahonda detalladamente, se desvela el posible equívoco, símbolo de que la superficialidad no participa de su existencia y, por el otro y, a colación del anterior, de la continuidad analítica que reside en la labor investigadora y donde esos fallos o acercamientos imprecisos perfilan áreas en las que los nuevos intentos y modelos de estudio son tanto recomendables como necesarios.

Así, este análisis se sostiene sobre una hipótesis general y seis particulares o fraccionarias derivadas todas ellas de la primera. De esta forma, las directrices de esta Tesis Doctoral y que son recuperadas para su juicio de confirmación o rechazo en las páginas finales son

HG (Hipótesis general) – Todas las canciones son determinantes para la estructuración y del desarrollo del relato almodovariano con independencia de la ubicación de la fuente de la que emergen y, por tanto, de su catalogación como intradieéticas/de pantalla o extradieéticas/de foso.

HP (Hipótesis particular)

- a) Los temas con letra configuradores del cancionero fílmico almodovariano anticipan o refuerzan informaciones (visuales y/o dialogadas) y acciones de los personajes que participan activa y condicionalmente del devenir discursivo.
- b) La expresión parcial del discurso melódico con recurso textual no afecta negativamente a la significación del fragmento narrativo en el que se le reconoce y se equipara en el ejercicio informativo con aquellos desarrollados de forma completa.
- c) El *playback*, como tendencia inclusiva y enunciativa, ejerce una doble función: expresiva (de los sentimientos y pensamientos de los personajes) y comunicativa (aportando datos que determinan la interpretación del texto cinematográfico).
- d) La constitución del cancionero almodovariano se modifica, desde la perspectiva de los géneros compositivos, en paralelo a la maduración del realizador y se expresa según el principio de la alternancia dominancia-negación proponiendo un retroceso al punto original con los dos últimos largometrajes.
- e) El triunvirato estilístico “clásico-vanguardista-popular” propuesto por Holguín¹⁸⁰ en la década de los 90 mantiene su aplicabilidad en la actualidad, aunque se producen concesiones y reformulaciones de sus parámetros designativos y catalogadores.
- f) Las canciones del universo responden, en términos generales, a una doble catalogación: son preexistentes y versiones.

¹⁸⁰ *Cfr.* 1994, pp. 191-192 y pp. 154-155 de este trabajo.

3.5. Metodología.

En este último apartado del tercer capítulo se presenta al conjunto de modelos aplicado en el análisis del corpus anteriormente presentado. De acuerdo a lo manifestado para el caso del marco teórico, la diversidad inherente al objeto de estudio implica también para este ámbito la combinación de diferentes métodos con la finalidad de cumplir totalmente con el objetivo principal establecido; una coexistencia que se justifica, igualmente y según se especifica en los párrafos consiguientes, por la ausencia de un esquema de examen en el que las vertientes propiamente narrativas y musicales se apliquen conjuntamente. Ausencia que, en cierta medida, se persigue reducir con la presentación de esta metodología caracterizada por el equilibrio resultante entre sendos escenarios analíticos.

De esta manera, y desde una perspectiva reduccionista, la confrontación con el corpus se ha desarrollado de acuerdo a dos grandes fases de trabajo sustentadas en diferentes teorías y métodos consultados precedentemente: una primera en la que el conocimiento y la escucha previa de las canciones que lo configuran han permitido el reconocimiento de los fragmentos musicalizados complementada por la profundización musicológica en cada una de ellas y una segunda en la que, aplicando las variables musivisuales que se exponen en las sucesivas líneas, se ha efectuado su estudio. En los apartados que continúan se presentan cada una de ellas de forma detallada con la finalidad de facilitar la interpretación de las valoraciones analíticas que protagonizan el siguiente capítulo.

3.5.1. Del análisis sonoro al musical: perfilando el mapa de análisis.

Cuando se plantea una investigación cualitativa de una pieza cinematográfica aplicando una perspectiva musical, la primera oposición que se encuentra, previamente definida, es que la práctica totalidad de los autores prototípicos de su ámbito ofrecen esquemas de examen globales o no discriminatorios; esto es, asumen como concepto analítico a la banda de sonido en su totalidad sin apenas donar protagonismo al componente melódico. Así se reconoce en el esquema que Chion ofrece en las páginas finales de su *Audiovisión* para la realización de un estudio audiovisual que define como aquel que “intenta deducir la lógica de una película o de una secuencia en su utilización del sonido combinado con la de la imagen” (1993, p. 173). Anunciando la generalidad subyacente en su propuesta, esta se hace latente cuando explica las tres fases examinativas en las

que se sustenta: observación (sujeta a la variación de los géneros y estilos de las partituras o al silenciamiento de los fragmentos proyectados), cumplimentación de un cuestionario (con preguntas sobre los tipos de recursos sonoros reconocidos, los puntos de sincronía más relevantes y las aproximaciones y diferenciaciones entre los discursos sonoro y visual) y análisis propiamente narrativo (con el establecimiento de los planos y las secuencias como unidades de análisis dominantes). Una mayor proximidad al estudio puramente musical se reconoce en la segunda ejemplificación reconocida en el libro firmado por Anne Goliot-Lété y Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, donde los autores, identificando a las tres materias sonoras fílmicas (palabras, ruidos y música), valoración que les aproxima a Aumont y Marie y los planteamientos que incluyen en *L'analyse des films*, y recurriendo a la conceptualización chionista (tipología en función de la ubicación de la fuente emisora y según sus relaciones con la imagen –sincronías, cabalgamientos, etc.-), ofrecen un análisis en el que cobran protagonismo referencias analíticas como el tipo de partitura (estilo compositivo), la familia instrumental predominante, las líneas melódicas solistas y sus funciones asociadas así como su coincidencia expresiva con la duración de la escena y su variabilidad posicional en la pirámide de los recursos sonoros (*cf.* 2007, p. 60). Sin embargo, sendas propuestas evidencian que las aproximaciones al recurso musical fílmico en la contemporaneidad se caracterizan por una cierta liviandad (notablemente inferior en el caso de los segundos teóricos) sujeta, en cierta medida, a su coexistencia manifestante con los restantes integrantes de la banda de sonido; lo que, por el contrario, no niega el reconocimiento de su germen estructurador, condicionante de la interpretación del texto fílmico por parte del espectador y que, primigeniamente, queda sujeto a la selección y posicionamiento en el desarrollo discursivo por parte del emisor.

Ahora bien, conforme se profundiza en los diferentes trabajos del área se descubren dos métodos que, para este caso concreto, se han interpretado y aplicado conjuntamente, puesto que las carencias reconocidas en uno son suplidas por el otro y a la inversa. El primero aparece en el libro de Lack, *La música en el cine*. Concentrándose en una de las producciones consideradas como claves para el inicio de las columnas musicales de género popular (*Reencuentro*, Lawrence Kasdan, 1983), propone un esquema analítico conformado por siete variables o conceptos selectivos: título e intérprete/s de la composición, tipo de clave (naturaleza del recurso en función de su relación con la diégesis), acción visual, descripción musical (género de la partitura,

década/época, tipo de voz, contenido textual)¹⁸¹ y tres casos de connotaciones que, sucediéndose en su interpretación, parten de lo relacional (del fragmento narrativo elegido con lo ya acontecido o preconocido) hasta llegar a lo subyacente-estructural (la asociación entre lo entonado con uno o varios personajes así como con el espectro ficcional en sí mismo y el posicionamiento de la porción en el discurrir del relato) (*cfr.* 1999, pp. 372-374).

Si bien dota de relevancia a la influencia que la partitura con texto ejerce para con el texto fílmico, se reconoce, nuevamente, la ausencia de una apreciación puramente musical que es, precisamente, la que protagoniza el modelo analítico establecido por De Arcos en su *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Tomando como ejemplificación de estudio a la columna musical que Goldsmith compuso para la versión de *El planeta de los simios* dirigida por Schaffner, a lo largo de más de 40 páginas lo estructura acorde a los siguientes puntos: información básica de la película (producción, guión original o adaptación, aceptación por parte del público, etc.), biodiscografía del compositor (dotando de mayor relevancia a la banda sonora objeto de estudio), ficha técnica de la producción, argumento del relato, presentación de los bloques musicales resultantes de la desestructuración de la cinta, análisis musicológico de cada uno de ellos y, finalmente, interpretación general de los resultados y valoración de la funcionalidad de la partitura general examinada.

La diferenciación del modo de estudio de la teórica española reside, como se ha anticipado, en los apartados dedicados a la segmentación del relato y al examen melódico, ya que con ellos no sólo confirma la necesidad de identificar las unidades analíticas resultado de la aplicación de diversos parámetros, también la dependencia de una serie de variables musicales que permiten la realización de los dos últimos apartados de su esquema. Así, en el primer caso, la selección se presenta en una tabla regida por los siguientes valores: sintagma que denomina a cada uno de sus componentes (no siempre coincidente con el nombre original de la partitura y sí derivado de la acción narrativa principal), minutaje de entrada y salida del recurso melódico y, por consiguiente, minutos y/o segundos que transcurren entre ambos puntos. Asimismo, y de manera global, determina el cómputo de minutos musicales, el porcentaje que representa con respecto a la

¹⁸¹ La descripción que plantea es selectiva y, de acuerdo a lo ofrecido, regida por la concreción. Así, en su trabajo, la variable melódica aparece explicada de la siguiente forma: “Pop ‘chicle’ de grupo femenino de los sesenta. La letra ofrece consejo de chica a chica sobre cómo atrapar a un hombre” (1999, p. 372).

duración total del film y la naturaleza de la partitura según su relación con la diégesis. Por su parte, el segundo caso resulta de la aplicación a esos fragmentos de parámetros instrumentales y compositivos del tipo formaciones y modelos orquestales encargados de la interpretación, dinámica, *tempos*, escalas, modos, temas y subtemas, etc. Complementándose con comentarios y asociaciones guión-música o visual-melódico que, en todo caso, se consideran como poco exhaustivos.

A pesar de que, como se ha defendido, el sistema de De Arcos se considera como aquel que presenta un mayor número de puntos conectores con el que se considera más oportuno para este trabajo, igualmente, se reconocen en él ciertas debilidades que, asimismo, comparte con el de Lack; entre ellas, la inexistencia referencial a técnicas y fórmulas aplicativas de lo melódico en el montaje y su consecuente discursividad narrativa (por ejemplo, los ya citados *fade in* y *fade out* o las entradas por cortes directos); como, también, determinismos que impiden su aplicación completa y entre los que destaca que las composiciones de Goldsmith son todas instrumentales y, por ende, carecen del componente textual dominante y definitorio del universo de esta investigación. Por el contrario, lo que sí comparten todos los métodos planteados por los autores nombrados a lo largo de este apartado es la necesidad de desestructurar al relato fílmico en unidades de menor dimensión derivada, en la mayoría de ellos, de la atribución del parámetro selectivo sonoro. Una segmentación que implica el trabajo con cada una de ellas con el objetivo de desvelar tanto sus atributos individuales como las tendencias y empleos que las aproximan o distancian y, por ende, el enjuiciamiento global del continente en el que se desarrollan. Fragmentación que supone el inicio del método analítico aplicado en esta Tesis Doctoral.

3.5.2. Una metodología musivisual: cuando imagen y música dialogan.

Una vez reconocida y justificada la inexistencia de un modelo de estudio aplicable completa e inmodificablemente a esta propuesta analítica, en los siguientes párrafos se presenta el esquema de examen y que responde, primeramente, a una representación gráfica al considerarse más aclarativo y, sobre todo, efectivo en cuanto a que acoge de forma detallada a la par que resumida cada una de las etapas efectuadas y variables empleadas. Posteriormente, se profundiza en cada uno de estos aspectos.

Fase 1a. Pre-escucha, reconocimiento, fragmentación.

Audición de las canciones del universo para facilitar su identificación en los 19 relatos examinados.	Visionado de las películas. Fragmentación según el recurso musical tomando como referencia al minutaje.	Organización de conceptos: título, autor/es, intérprete o conjunto, duración, porción expresiva...
---	---	--

Fase 1b. Análisis músico-textual.

a) Conceptos generales de la composición	Tipo de partitura (original, preexistente, adaptación, versión), género compositivo (pop-rock, sonido nacional español, <i>indie</i> ...)
b) Variables musicales	Tonalidad (M/m), <i>tempo</i> (compás), instrumentalización y voz (líneas melódicas), estructura de la partitura
c) Parámetros textuales	Contenido de las letras, intérprete/entonador (qué dicen, a quién/es están dirigidas, la posible dicotomía <i>yo</i> intérprete- <i>yo</i> emisor, persona enunciativa, género...)

Fase 2. Análisis musivisual

Funciones según...

a) La acción narrativa	Anticipativa, comentario, subrayado, ambientación
b) La referencia espacial	Referencial, localizador, pragmático, formante, expresivo, ambiental, mágico, delimitador, identificador, lubricador
c) El tiempo	Transitiva, constitutiva, indicativa, topográfica, hagiográfica
d) Los personajes	Pronominal, prosopopeya sonora, focalizadora, psicologización

Variables sonoro-musicales

a) Ubicación diegética fuente (Tipos de música)	Intradiegética (I)/de pantalla o extradiegética (E)/de foso
a.2) Procedencia canción	<i>In</i> (I), <i>on</i> /fuera de campo (I) u <i>off</i> (E)
b) Tipos de sonido	Ambiente, interno o “en las ondas” (concepto chionista)
c) Tipo de interpretación	Manifestación pública, privada o “espectatorial”

Fig. 6 - Mapa de las variables aplicadas en el análisis del universo. Fuente: elaboración propia.

3.5.2.1. Variables analíticas: segmentar, reagrupar. La fragmentación del relato.

A tenor de lo que se ha venido indicando en las páginas precedentes, la primera acción del análisis cualitativo propuesto supone descomponer al relato en porciones narrativas de menores dimensiones haciéndose hincapié en el hecho de que, si bien se toma como parámetro selectivo a la presencia de la partitura con letra, reconociéndose al recurso textual, este último no determina sus dimensiones. Con esto, lo que se quiere decir es que se respeta la duración fílmica del recurso melódico independientemente de que sus últimos compases presenten o no una línea vocálica, siempre y cuando esta sí haya hecho acto de presencia previamente, condicionante explicado con anterioridad. Asimismo, la aplicación de este esquema se sustenta en su presencia constante en la mayoría de los tratados sobre estudios cinematográficos, como se aprecia en *Cómo analizar un film*, el trabajo firmado por Francesco Casetti y Federico Di Chio y donde sendos autores italianos abogan por la implantación de un ejercicio distribuido en fases o procesos que señalan a un mismo punto (de origen y fin) al deberse segmentar, estratificar, enumerar, ordenar, recomponer y modelizar a la película para llegar a su estimación global (*cf.* 2007, pp. 32-33). Perspectiva compartida por Goliot-Lété y Vanoye, como se aprecia en su defensa de que

Analyser un film ou un extrait, c'est d'abord, au sens scientifique du terme, tout comme on analyse par exemple la composition chimique de l'eau, le décomposer en ses éléments constitutants. C'est mettre en morceaux, découdre, désassembler, prélever, séparer, détacher et nommer (p. 10) des matériaux qu'on ne perçoit pas isolément 'à l'œil nu' car on est happé par la totalité. On part donc du texte filmique pour le 'déconstruire' et obtenir un ensemble d'éléments distincts du film lui-même (...) Une seconde phase consiste ensuite à établir des liens entre ces éléments isolés, à comprendre comment ils s'associent et deviennent complices pour faire surgir un tout signifiant : reconstruire le film ou l'extrait.¹⁸² (2007, pp. 9-10)

En este sentido, es adecuado tener presente a uno de los postulados que Aumont y Marie incluyen en el texto que coescriben, ya que si, habitualmente, el *découpage* (la fragmentación de una

¹⁸² Traducción de la autora: “Analizar una película o un extracto es, en primer lugar y en el sentido científico del término, como analizar, por ejemplo, la composición del agua, descomponerla en sus elementos constituyentes. Es fragmentar, descoser, desmontar, extraer, separar, despegar y nombrar los materiales que no se perciben aisladamente ‘a simple vista’ porque se está cegado por la totalidad. Se parte, por tanto, del texto fílmico para ‘deconstruirlo’ y obtener un conjunto de elementos diferenciados de la producción en sí misma. (...) Una segunda fase, a continuación, consiste en relacionar a los integrantes aislados, comprender cómo se asocian y se convierten en cómplices para ocasionar el surgimiento de un todo signifiante: reconstruir el largometraje o el extracto”.

película en planos y secuencias) es el instrumento prototípico de enfrentamiento hacia el análisis de contenido fílmico, su acción residente también puede desarrollarse en base a otros parámetros entre los que se encuentra la banda de sonido y sus múltiples habitantes como condicionantes (*cfr.* 2012, p. 37). Un reconocimiento, por tanto, del determinismo residente en el recurso musical que avala su consiguiente aplicación como parámetro selectivo-acotador. De esta manera, si se observa la “Fase 1a” del esquema de trabajo se aprecia que, en la identificación de los segmentos musicalizados que configuran el corpus de examen, se alude al minutaje como herramienta numérica que, dada su naturaleza, los posiciona en el eje del desarrollo discursivo. Esto supone una base informativa relevante en tanto que, como se explica en el capítulo posterior, existe una serie de tendencias en la ubicación de las canciones en la filmografía almodovariana notable, por ejemplo y a grandes rasgos, en los títulos de inicio y finales y en los que las composiciones con recurso textual y las puramente instrumentales se alternan sin ocasionarse perjuicio entre ellas. Posicionamientos, todos ellos que, de misma manera, quedan ligados a otros parámetros narrativos como los *plot points* o puntos de giro que suponen una aproximación al tratamiento de los personajes y que puede determinar momentos específicos de su proyección y evolución en el relato paralelamente a los segmentos básicos que lo constituyen (introducción, desarrollo/nudo y desenlace). Un planteamiento que, al mismo tiempo, concede la inclusión de un postulado de Bettetini en el que aborda la conceptualización de las unidades del lenguaje de un largometraje presente en el capítulo “Los signos fílmicos” de su libro y por la que establece que es el

Elemento mínimo significante de su proceder narrativo, o sea, aquel complejo de signos audiovisuales que componen un fantasma de significado autónomo e intencional (casi siempre parcial respecto de determinada acción), divisible en elementos ulteriores de análisis que, separados del conjunto, perderían la significatividad que les confiere el *corpus* específico en que están incluidos. (1975, p. 65).

Una referencia que comparte con los planteamientos que la preceden la consideración de que, en efecto, si bien en todo texto fílmico existen unidades configuradas a partir de signos que, en su integración, les aportan la autonomía manifestante que se viene señalando y permiten un examen unitario; únicamente desvelan su valor constituyente y significativo cuando son interpretados de manera conjunta; esto es, tomando como referencia al relato en su máxima extensión.

3.5.2.2. Variables analíticas: diálogos melódicos. De lo constitutivo a lo funcional.

Como se ha manifestado en los párrafos iniciales de este apartado, precedentemente al análisis de contenido se ha efectuado una pre-escucha de las canciones que ha permitido un acceso profuso a las mismas con el consiguiente reconocimiento de cada uno de sus componentes, fundamental no sólo para el análisis de los fragmentos del corpus, también y primeramente, para su reconocimiento en el montaje, máxime dados su naturaleza y los condicionantes existentes entre los constituyentes de la banda de sonido. Además, esta aproximación primigenia ha conllevado el estudio del recurso textual, imprescindible para la posterior fase de examen al implicar referentes como el quién/es, qué o a quién/es se canta, entre otros, una aplicación interpretativa específica (con independencia de que esta sea individual o colectiva) para con el elemento filmico.

De este modo, y aunque en las páginas del anterior capítulo se han presentado indirectamente algunas de las variables propias del análisis musical, con el objetivo de especificarlas bajo el prisma de la unidad de uso, se las recopila, nuevamente, en los siguientes párrafos atendiendo, igualmente, a directrices globales y continuando el orden referencial presente en el esquema presentado.

a) Conceptos generales de la composición

Tipo de partitura

Permite la catalogación de las melodías con letra que musicalizan los 70 fragmentos del universo según su origen compositivo: creaciones originales concebidas *ex profeso* para las producciones en las que aparecen; temas preexistentes (categoría dominante en la selección almodovariana como se ha avanzado) o adaptaciones (según los rasgos generales de la columna musical cinematográfica). Junto a esta división planteada por Xalabarder (*cfr.* 2006, pp. 41-44) se propone añadir a un cuarto término que sería el de “versión”, dado que, como se ha explicado previamente, el cineasta español presenta un interés notable por incluir en sus bandas sonoras composiciones interpretadas por cantantes diferentes a los que, habitualmente, han quedado asociadas y que conllevan modificaciones de diversa índole (género vocal, *tempo*, instrumentos...). Al mismo tiempo, y como dato aportado por la profundización en la génesis creativa de la partitura con letra, junto a la aplicación de una de las categorías propuestas se presenta la información concerniente a su autor/es y a la época en la que es concebida.

Género compositivo

Parámetro establecido para profundizar en una nueva y posible distribución de la filmografía objeto de estudio, su relevancia en esta fase analítica recae sobre el principio diferenciador de las variaciones genéricas; esto es, la existencia de modificaciones específicas que originan diversos estilos, pero, no un cambio del concepto definidor. Por ejemplo, se aprecia en el caso de las partituras flamencas, determinadas por sus palos y estilos (como recogen Felipe Gértrudix Lara y Manuel y Felipe Gértrudix en *Palos y estilos del flamenco*, 2009) y que explica, *grosso modo*, que *La bien pagá* sea calificada de tonadilla frente a la definición de zambra de la adaptación de *A ciegas* para la película del 2009. De mismo modo, el reconocimiento del género de la escritura musical que, en todo caso, en esta investigación se efectúa bajo un prisma superficial (puesto que no se trata de un análisis musicológico, ni de un examen que persiga esclarecer cuestiones histórico-socioculturales acerca de los mismos), permite dibujar un mapa evolutivo que, como sucede a raíz de la implantación de otros parámetros, señala el mantenimiento de varios de sus rasgos como la modificación de otros que, en la mayoría de los casos, responden a causas temporales.

b) Variables musicales

Tonalidad

Incluida la definición de Grout y Palisca en el capítulo teórico, se complementa con la de Michels quien la describe de la siguiente forma: “De la escala material se escogen sonidos y se reúnen en un **sistema de referencia** en torno a un *sonido central* o *fundamental*, al que se denomina tonalidad” (1996, p. 87). Así, lo que interesa de esta variable son las categorías mayores (**M**) y menores (**m**) de las escalas¹⁸³ y las transposiciones y modulaciones entre ellas¹⁸⁴; ya que no sólo

¹⁸³ En este sentido, y retomando una consideración presentada en el capítulo anterior, se propone establecer como parámetro asociativo y conductor a las asociaciones que establece Rafael Beltrán entre estas y determinados estados anímicos y por las que, mientras que las tonalidades M quedan ligadas a la bondad (amor, alegría) y a la grandeza (valor, honor); las m lo hacen con la maldad (celos, crueldad) y la aflicción (pena, melancolía) (*cfr.* Javier Rodríguez, 2001, pp. 44-46). Conjunciones que, igualmente, quedan sujetas a otros condicionantes como el timbre instrumental, la tesitura de las líneas melódicas o el fraseo.

¹⁸⁴ Si la transposición supone el cambio de altura en escalas mayores (por ejemplo, de una línea melódica compuesta en sol Mayor se pasa a la menor o a otra de igual identidad con las consiguientes modificaciones en las alteraciones); la modulación implica “el cambio de una TONALIDAD a otra en el curso de una composición”

suponen una diferencia reconocible auditivamente, si no que, especialmente, las segundas, pueden manifestar cambios anímicos, sentimentales o de intenciones igualmente apreciables.

Tempo (compás)

Unidad de pulso o tiempo presente, junto a la clave, en el inicio del pentagrama, se ha referido anterior y fundamentalmente a tenor de la presentación de las canciones constituyentes del corpus. Al igual que la dinámica, el concepto “*tempo*” aglutina múltiples manifestaciones que se suceden en su realidad existencial según la ascensión progresiva de la unidad temporal (es decir, al *lento* le suceden, entre otros, el *adagio*, *andante*, *moderato*, *allegro* o el *presto*). Michels explica en su trabajo cómo

Como pulso fundamental para el ritmo y como tiempo del compás para la métrica se considera normalmente a la negra. El tempo absoluto puede fijarse con el número de pulsos o golpes por minuto, para cuya finalidad se emplea el Metrónomo de Mälzel (1816). Una indicación *M. M.* = 60 establece una correspondencia de 60 golpes por minuto, es decir, una negra por segundo. En este caso, el tiempo del compás y el segundo coincide. En *M. M.* = 80 corresponden 4 tiempos del compás a 3 segundos, y en *M. M.* = 120, a 2 segundos. El tempo de los valores de las notas se acrecienta. (1996, p. 67)

Asimismo, esta variable musical supone un segundo ejercicio examinativo al plantear relaciones temporales con el *tempo*, el ritmo propio de las imágenes y del montaje y ostentar la habilidad de influir en el oyente-espectador a un nivel de percepción temporal. En este sentido, Nieto, además de reconocer una funcionalidad en la melodía independiente o incluso disociable de la expresiva¹⁸⁵, determina la dependencia discursiva de las secuencias visuales y musicales al especificar que

Una vez que sepamos cuál va a ser la métrica¹⁸⁶ de la música, significa que sabremos en qué compás y dentro de él en qué parte del mismo, estará situado cada uno de los acontecimientos en los que queramos coincidir. Esto supone que podemos traducir la hoja de tiempos entera a valores musicales, y representarla gráficamente como una especie de plantilla sobre la cual trazar la música. (2003, p. 215)

(Grout y Palisca, 2003, p. 1044) ; así, “si ello sólo sucede en forma esporádica, se habla de una **flexión** o **modulación pasajera**; en caso contrario, de una **modulación** a una nueva tonalidad” (Michels, 1996, p. 99).

¹⁸⁵ “Cuando el papel de la música es influir exclusivamente sobre el plano estructural de la película, para modificar la percepción del ritmo o disimular la ausencia de otro tipo de sonidos, nos referimos a ella como elemento funcional para distinguirla de la que se utiliza en el plano, más deseable, de lo expresivo” (2003, p. 99).

¹⁸⁶ “Esquema de acentos en un COMPÁS, por ejemplo 3/4” (Grout y Palisca, 2003, p. 1043). De forma genérica y reduccionista, en el caso del 2/4 la secuencia acentual es fuerte-débil de acuerdo a los dos pulsos del compás; para el 3/4 es fuerte-débil-débil; mientras que, para el 4/4, únicamente el primero es fuerte aunque puede producirse una acentuación ligera en el tercer pulso.

Añadiendo páginas después que “cuanto más rápido sea el *tempo* escogido con mayor facilidad conseguiremos grados muy altos de sincronía, aunque en cualquier tempo, con la representación musical adecuada, podremos lograrlo igualmente” (2003, p. 226).

Mientras que el autor español manifiesta una perspectiva más propia del área musical en tanto que señala a la reiterada dependencia de lo melódico y lo audiovisual en el texto filmico, otros nombres valoran esta relación desde el punto de vista señalado líneas atrás: el de la estructuración. Así, Gorbman destaca la contribución en el anclaje del ritmo narrativo tanto en términos globales (en los minutos iniciales como también reconoce para el caso de las directrices compositivas y la fijación del tono y el modo de la columna sonora), como específicos (durante una escena concreta) (*cf.* 1987, p. 83); indicando después, con un postulado que evidencia la ambivalencia de la diferencia de las funciones puramente narrativas de las derivadas de lo melódico, que la música “smooths discontinuities of editing within scenes and sequences. The discontinuity of a cheat cut or a temporal ellipse will be slightly less jarring or noticeable because of music, this flexible and pleasurable auditory substance (this ‘cohesive’) in the background”¹⁸⁷ (1987, p. 89). En términos similares se manifiesta Chion cuando presenta la definición del concepto “temporalización” entendido como aquel “efecto mediante el cual una cadena sonora, que por definición está casi obligatoriamente inscrita en el tiempo, otorga un tiempo a una imagen que por sí misma no lo conllevaría forzosamente” (1997, p. 212). Por su parte, Litwin apunta al fenómeno contrario a través del sintagma “déformation temporelle” (deformación temporal) y por el que es la imagen la que inyecta velocidad a la melodía, siempre y cuando, esta cumpla con una única premisa: presentar un *tempo* muy lento. De esta manera, el recurso musical pierde grado de relevancia en aras a la dominancia potenciada del visual, encargada de orientar al oyente-espectador que, en todo caso, la recordará con un *tempo* mayor al verdadero (*cf.* 1992, pp. 187-188). En suma, el *tempo* como una variable que, además de apuntar al compás de la partitura y a su “velocidad” interpretativa, actúa sobre los ritmos propios del montaje e inherentes a las acciones de los planos estableciendo, entre otros, puntos de sincronía y sus contrarios guiando el ejercicio interpretativo del espectador.

¹⁸⁷ Traducción de la autora: (La música) “regula las discontinuidades de la edición entre las escenas y las secuencias. Esta discontinuidad del corte engañoso o de la elipsis temporal será ligeramente menos discordante o notable por la música, esta flexible y agradable sustancia auditiva (esta ‘cohesiva’) en el segundo plano”.

Instrumentalización y voz (líneas melódicas)

Subyace bajo esta variable una triple identidad que no deja de manifestar la realidad de toda partitura musical. Comenzando por el tercer término, el sintagma “líneas melódicas” alude a los diferentes pentagramas que la constituyen y que pueden variar de la unicidad de toda creación destinada a un intérprete solista a la multiplicidad característica de las composiciones sinfónicas (en las que suelen agruparse por familias instrumentales respetando la jerarquización de su posicionamiento físico: cuerdas, vientos y percusión)¹⁸⁸. Es en cada uno de estos referentes de lectura donde, como se ha explicado, se reconocen a las naturalezas instrumental y textual, surgiendo los otros dos términos denominativos. Concediendo el protagonismo al primero de ellos, previamente se ha remarcado la existencia de diversas asociaciones en función a parámetros y autores diferenciados. De este modo, a pesar de ser más perceptible el mantenimiento de determinadas familias y papeles protagonistas adquiridos en las creaciones de Iglesias, las canciones responden, asimismo, a esquemas relativamente fijos en base, generalmente, a sus géneros compositivos.

Si bien esta realidad se desvela con la profundización del universo, se considera oportuno presentar un resumen asociativo, especialmente, por las interpretaciones aplicativas que se derivan del mismo, pero de carácter reduccionista al reconocerse una ausencia prácticamente total de algunos instrumentos en las composiciones examinadas. Así, se propone uno combinatorio derivado de los propuestos por Litwin (*cf.* 1992, pp.40-42) y Rafael Beltrán (incluido en el trabajo de Javier Rodríguez *Música, cine e historia. Ennio Morricone* –*cf.* 2001, p. 46-) y por el que el violín queda asociado a un espectro anímico-emocional de destacada variabilidad al poder expresar (en función de si es solista o no) intimidad, nostalgia, torpeza, dignidad y ser estridente, brillante, melodioso, dulce, oscuro, grave o “sordo”, según la cuerda en la que se interprete la

¹⁸⁸ Robert Donington, en su revisión de las agrupaciones instrumentales plantea la inclusión de una cuarta “familia” derivada de la propia evolución técnica y creativa. Habla, así, de los electrófonos “una categoría notablemente auto-explicativa: van desde las ampliaciones electrónicas o las modificaciones de instrumentos convencionales (piano eléctrico, guitarra eléctrica, etc.) hasta la síntesis o generación de sonidos mediante circuitos electromagnéticos, electrostáticos o electrónicos conectados a sendos altavoces (órganos electrónicos, sintetizadores electrónicos, etcétera), pero todos ellos tienen en común una dependencia de las oscilaciones de corriente eléctrica que resultan fielmente convertidas en oscilaciones acústicas que, de este modo, devienen audibles para nosotros” (1986, p. 101). Mayor concreción se aprecia en la propuesta de Michels quien ofrece una primera división según los modos de producción del sonido, ejecución y construcción (idiófonos, membráfonos, cordófonos, aerófonos y electrófonos) y otra, secundaria, establecida según la práctica orquestal y que determina los tres grupos o familias habitualmente referidos (*cf.* 1996, p. 25).

melodía. La viola se define por los mismos atributos diferenciándose por su timbre más nasal que, como especifica Litwin, le aproxima a ciertos miembros de la familia de viento como el oboe o el corno inglés (*cf.* 1992, p. 40). Los otros dos miembros de la cuerda frotada (violoncellos y bajos) mantienen las asociaciones definiéndose por sus timbres más graves y que, por extensión, les permiten acceder a notas de esta área negadas para los dos anteriores¹⁸⁹. En cuanto a los instrumentos de viento, destaca la reflexión reduccionista del autor argentino (y que se equipara a la del español quien los agrupa indistintamente –sin tener en cuenta, por ejemplo, los conjuntos a los que pertenecen teóricamente- según adjetivos calificativos) al presentar una selección de una familia con múltiples miembros y que, de base, ya diferencia entre aquellos de madera y de metal. Así, de entre los primeros enuncia a la flauta travesera y al clarinete, aludiendo a la ligereza y a la capacidad melódica de la primera; frente al poder expresivo del segundo que, incluso, puede llegar a sustituir al violín en determinadas partituras orquestales y que, como su antecesor, según la teoría de Beltrán, se caracteriza por su timbre claro. Por su parte, la trompeta es el único viento metal referido quedando catalogado bajo conceptos como “luminoso”, “confidencial” o “incisivo” cuando interpreta registros agudos. Una triple distribución asociativa que se amplía en el siguiente capítulo y en la que, como se verifica en el mismo, subyace un mayor nivel de complejidad que el apreciable apriorísticamente, sobre todo, porque, si bien se reconoce la carga significativa que los instrumentos ostentan por sí mismos, esta queda igualmente supeditada a otras variables como la tesitura en la que se presenta la línea melódica que interpretan (motivo que explica la variabilidad calificativa de Litwin hacia un instrumento), el *tempo* de la partitura o la tonalidad, entre otras¹⁹⁰;

¹⁸⁹ De forma metafórica, si se dividiera la sucesión de las teclas de un piano en sentido ascendente (de la gravedad a la mayor altura de las notas), el contrabajo ocuparía el primer lugar seguido del violoncello, la viola y el violín. Esta continuidad sonora explica la división de las líneas melódicas, ya que, frente a las notas más graves que pueden interpretar los primeros, se posicionan los últimos capaces de emitir sonidos prácticamente inalcanzables para los anteriores. Pero esto es relativo, ya que, gracias a múltiples técnicas como los armónicos, los contrabajos y los violoncellos pueden tocar notas que, apriorísticamente, se considerarían como ajenas a su espectro interpretativo.

¹⁹⁰ Villani plantea en su trabajo cómo, precisamente, la variación inherente a determinadas selecciones compositivas afecta de forma directa a la significación, recepción e interpretación de una partitura: “Un morceau qui met en valeur un grand nombre de timbres instrumentaux paraîtra souvent plus ‘coloré’ qu’un autre n’en faisant intervenir qu’un nombre réduit. Certaines harmonies, appelées ‘harmonies en couleur’ (...), donnent le sentiment d’être plus ‘colorées’ que d’autres. Une musique située dans un registre aigu sera ressentie comme plus ‘lumineuse’ qu’une autre qui occupe davantage les graves. Sur un autre plan, la simple *majorisation* d’un accord (passage de mineur à majeur) est naturellement à l’origine d’un effet d’illumination, alors qu’une *mineurisation* entraînera un assombrissement” (2008, p.161). (Traducción de la autora: “Una partitura que presenta un elevado

por ende, un cómputo de determinismos que altera el significado del mensaje musical emitido, como previamente se ha planteado.

Finalmente, la voz plantea una situación llamativa en cuanto aproxima a las variables puramente musicales con los parámetros textuales; realidad aplicable, de hecho, a las previamente comentadas, ya que, como se ha venido defendiendo, el sentido de una partitura se ve modificado cuando una de ellas es alterada, pero, sucede de forma más notoria cuando son diversas las variadas; reflejo, al mismo tiempo, del condicionante expresivo que subyace en las etapas primigenias (selectivas) del ejercicio compositivo. Si bien más arriba se ha remitido a Michels y a sus correlaciones entre los tipos de voz (según el género sexual del emisor) y las dimensiones psicológico-musicales que despiertan, merece determinarse que, como se ha reconocido para la dinámica y el *tempo*, estos también se catalogan en función de la altura de las notas que pueden interpretar (registros) siguiendo el orden descendente de soprano, mezzo-soprano, contralto (las tres, habitualmente, femeninas), tenor, bajo y barítono (en este caso, todas ellas masculinas) (*cfr.* Robert Donington, 1986, p. 285-288; Michels, 1996, p. 23). Una distribución que, sin embargo, no es estricta en cuanto depende de las cualidades vocálicas de cada uno de los intérpretes y que, de hecho, remite al comentario sobre la androginia presentado párrafos atrás. De este modo, lo que interesa de la variable “voz” en esta investigación es, principalmente, el género del intérprete y la tesitura en la que se mueve al apreciarse que, por ejemplo, los rasgos prototípicos de una contralto, más próxima al registro masculino, conllevan una atribución diegética, *a priori*, diferente a la aplicable a la voz de soprano¹⁹¹; máxime cuando se trata de una cinematografía como la

número de timbres instrumentales parecerá, a menudo, más ‘coloreada’ que otra que hace intervenir sólo a un número reducido. Determinadas armonías, llamadas “armonías en color” (...), aportan el sentimiento de estar más coloreadas que otras. Una música situada en un registro agudo será sentida como más “luminosa” que otra que ocupe más los graves. En otro aspecto, la simple *mayorización* de un acorde (pasar de menor a mayor) es, naturalmente, el origen de un efecto de iluminación, mientras que una *minorización* implicará un oscurecimiento”).

¹⁹¹ Valoración compartida con Bloch-Robin quien, en su Tesis Doctoral, señala que “outre les paroles et l’instrumentation, la composante purement vocale est fondamentale dans un morceau à texte, car la puissance évocatrice de la voix humaine renvoie à une multiplicité de caractéristiques qui impriment leur charge sémantique au morceau. Les différents traits distinctifs propres à chaque voix –féminine ou masculine, androgyne ou infantile, aigüe ou grave, faible ou puissante...- entreront donc en résonance avec les paroles et la musique puis avec le texte filmique” (2011, p. 104). (Traducción de la autora: “Además de las letras y la instrumentación, el componente puramente vocal es fundamental en una partitura con texto, ya que, la potencia evocadora de la voz humana remite a una multiplicidad de características que imprimen la carga semántica a la composición. Los

almodovariana en la que el género sexual de los personajes se posiciona, en múltiples ocasiones, en un estatus limítrofe. Una complejidad que, también, se ve magnificada cuando entre las líneas melódicas de la partitura aparece más de una con componente textual; cohabitación que, por el contrario, se define por su ausencia prácticamente total en el cancionero del realizador español.

Estructura de la partitura

Mediante la aplicación de esta referencia se pretende determinar la configuración de las diferentes canciones; con el objetivo secundario de reconocer qué porciones constituyentes son las negadas en los casos en los que sus enunciaciones quedan acotadas. Al mismo tiempo, la definición de las diferentes partes que dotan de realidad a la expresión melódica con letra contribuye al establecimiento de esquemas invariables o poco modificables y que, habitualmente, es una de las principales características de la canción popular. De esta manera, su reconocimiento estructural, extraído de *Atlas de música* y presentado en una de las primeras páginas del apartado 2.3. (“Voces, interpretaciones, musicalización: las canciones populares en el discurso fílmico”) supone un esquema de composición modélico que, a tenor de la relevancia que el citado género tiene en el universo, participa no sólo de la comprobación, también de su asimilación como sostenible en la música contemporánea e, incluso, extensible total o parcialmente para aquellas composiciones catalogadas de diferente manera y que puede implicar la necesidad presencial de otros referentes para distinguirlas a este nivel.

c) Parámetros textuales

Contenido de las letras, intérprete y emisor

Continuación de los párrafos precedentes, si el análisis musical de la partitura revela por sí mismo varios condicionantes cuando su objeto es el pentagrama con letra, su examen no se completa hasta que finaliza el estudio del recurso textual, poseedor de la información y condicionante del devenir discursivo, como se ha venido defendiendo. Un proceso que, si bien en esta Tesis Doctoral se presenta bajo este enunciado, realmente, forma parte de todo trabajo musicológico (especialmente, de las composiciones operísticas en la formación clásica).

diferentes tratos distintivos y específicos de cada voz –femenina o masculina, andrógina o infantil, aguda o grave, débil o potente...- entrarán, por tanto, en resonancia con las letras y la música y, después, con el texto fílmico”).

Con precedencia se han referido múltiples planteamientos acerca de la canción como tipología de partitura actualmente dominante tanto en la configuración de las bandas sonoras contemporáneas como, en su acepción popular, destacada en las específicamente almodovarianas sin apenas conceder profundización sobre su distintivo y potencial justificante de ese estado. Así, Chion cuestionándose “¿Qué tiene de específico una canción, en relación con otras formas musicales?” determina que, inicialmente, “repite un estribillo, con lo que representa a la música como repetición textual. Pero además permite adoptar diferentes palabras sobre la misma música en la estrofa” (1997, p. 287). La relevancia del componente textual se aprecia en la cita del teórico galo apuntando, nuevamente, al hecho de que, en efecto, esa variabilidad de la letra de las estrofas participa activamente de la constitución narrativa, discursiva de la obra melódica. Pero, fundamentalmente, el concepto considerado como clave y sobre el que se desarrollan la práctica totalidad de los planteamientos que disertan sobre el mismo es el de “palabra”. Palabra, en este caso, cantada como máxima expresión de la textualidad. Determina así Metz en la página 139 del primer tomo de sus *Essais metzianos* (1978) la necesidad de dotarla de su verdadera relevancia, ya que, además de establecer relaciones con la imagen y los restantes habitantes de la banda de sonido, enriquece al texto fílmico por su pertenencia a un lenguaje propiamente específico. También es este mismo autor quien, en su trabajo sobre la enunciación, recurre a un ejemplo musical para determinar que la interpretación de una línea melódica por un determinado instrumento no sólo expresa el mensaje existente en ese pentagrama, también desvela la identidad del ejecutante diferenciándole de los restantes miembros de la formación orquestal (*cfr.* 1991, p. 20); mismas variaciones que sufre la palabra según quién la produzca y, en los casos literario-fílmicos, en función de la relación y su posicionamiento con respecto a la realidad (re)creada. De forma pareja se expresa Lack, quien determina que “la voz tiene la capacidad de ofrecernos información muy por encima de lo que la imagen nos muestra, de un modo que ni los efectos sonoros ni la música pueden hacerlo” (1999, p. 130); valores igualmente defendidos e identificados por Geneviève Caelen-Haumont y Bernard Bel quienes, partiendo de la coexistencia de lo invariablemente estructural y de la subjetividad expresiva de la prosodia de la palabra y del canto improvisado, establecen que en el contenido de un sentido

Le contenu psycholinguistique *implicite* de la prosodie vient souvent étoffer le contenu *explicite* de l'énoncé de l'expression d'un sentiment, simple ou plus complexe, et orienter ce contenu (...). Parfois elle ajoute une valeur non linguistique. C'est le domaine affectif de l'expression psychologique des attitudes et des émotions. La prosodie dans ce cas dote la proposition, groupe ou mot, d'indices acoustiques spécifiques, qui altèrent soit la forme intonative canonique, soit de manière restreinte la forme acoustique du mot.¹⁹² (2001, p. 3)

Así, se establece que en el caso de las partituras con letra este se duplica en tanto que, por lo general, la voz aparece acompañada por otras líneas melódicas. Independientemente de la presencia o ausencia de un texto identificable (previamente se ha abordado la existencia de pentagramas melismáticos), el recurso vocálico manifiesta las indicadas emociones y actitudes que pueden corresponderse o contradecirse con las expresadas instrumentalmente; si bien, huelga decir que esta última opción no es la habitual.

De este modo, la aproximación al recurso textual propuesta en esta investigación se realiza, como se aprecia en la denominación de este apartado y en el esquema general, a partir del contenido de las letras; esto es, su examen y consecuente comentario implican acceder a la historia que cuentan, quién o quiénes la cuenta/n, a quién o quiénes se dirige/n (desvelándose la persona enunciativa y el género de la misma en sendos casos) y si existe una equiparación o, por el contrario, una dicotomía entre el emisor (en cuanto creador del mensaje melódico) y el intérprete (de ese contenido) con la consiguiente posibilidad de la disparidad del *yo* (erigiéndose como principios delimitadores, entre otros, el género de cada uno de ellos). Sin embargo, el resultado de este estudio primigenio, desnaturalizado del continente filmico en el que se desarrolla la partitura, se complejiza cuando es actualizado; es decir, la interpretación que se efectúa del recurso textual desde una perspectiva independiente queda sujeta y, especialmente, determinada cuando es realizada conjuntamente con el discurso cinematográfico. Es entonces cuando las incógnitas que se han suscitado durante su desarrollo se despejan, dado que, a presuposiciones genéricas como que el emisor es un hombre que dirige su canción a una persona de su mismo sexo (interpretación

¹⁹² “El contenido psicolingüístico *implicite* de la prosodia viene, a menudo, a dar cuerpo al contenido *explicite* del enunciado de la expresión de un sentimiento, simple o más complejo, y a orientar ese contenido (...). En ocasiones añade un valor no lingüístico. Es el dominio afectivo de la expresión psicológica de las actitudes y de las emociones. La prosodia en este caso dota a la proposición, grupo o palabra, de indicios acústicos específicos, que alteran ya sea la forma de entonación canónica o de manera restringida la forma acústica del término”. Traducción de la autora.

derivada, entre otras, de la dominancia de las personas referidas en su género masculino o de los adjetivos con mismas características), le pueden acompañar imágenes que bien refuercen esta consideración o, contrariamente, la nieguen obteniéndose el significado verdadero o, cuando menos, buscado por el cineasta cuando integra a esas partituras en momentos concretos del relato originando, al mismo tiempo, esa reinterpretación conjunta que se viene señalando desde las páginas iniciales. Una descodificación, por tanto, dependiente del análisis musivisual que supone la siguiente fase analítica del método aplicado a esta Tesis Doctoral.

3.5.2.3. Variables de análisis: parámetros derivados de la musivisualidad.

Una vez efectuado el estudio músico-textual, es necesario realizar otro específico del contenido filmico y que revela su realidad contingente al evidenciar que, a tenor de las diferentes reflexiones incluidas con precedencia, sólo se interpreta completamente a la composición melódico-cinematográfica cuando esta es examinada en conjunto con el resto de constituyentes del entramado narrativo en el que se presenta. En este sentido, y de acuerdo al esquema, es preciso determinar la doble opción o vertiente manifestada: por un lado, una que se cataloga como narrativa-estructural en tanto que responde a variables prototípicamente narratológicas y que señalan a la configuración del discurso; por el otro, la sonoro-musical, definida por los parámetros surgidos de la teorización sobre la banda de sonido. Dualidad naciente del principio analítico fundamental y que es la diégesis, la realidad ficcional, el universo creado y (re)creado a lo largo del desarrollo discursivo; pero, al mismo tiempo, una dualidad que apunta a la perspectiva aplicada a esta Tesis Doctoral, a esa necesidad de acceder tanto desde el plano puramente musical, como cinematográfico al recurso melódico con el objetivo de revelar su identidad verdadera y consiguientes funciones acometidas y a la que, igualmente, Román se refiere cuando establece que

La música audiovisual puede funcionar básicamente en dos sentidos: internamente, connotativamente, o en términos de asociacionismo o significado, por un lado, y por otro lado, externamente, denotativamente o en términos de estructura rítmica, visual o temporal dada por la propia imagen. Así se pueden encontrar, a partir de estas funciones ‘musivisuales’ diferentes tipos de música dependiendo de las necesidades que presente el film: música descriptiva de las formas, los colores, el movimiento o el espacio; música narrativa o descriptiva de afectos o sentimientos o música neutra o decorativa que es la que presenta mayor autonomía de todas ellas. (2008, p. 284)

Funciones narrativo-estructurales

En este apartado se presentan las variedades del ejercicio que puede realizar el recurso melódico con letra según la triple unidad del discurso (acción, tiempo y espacio) y los personajes siendo todas ellas complementarias y no excluyentes entre sí. Una categorización fundamentada, principalmente, en la teoría que Jesús García presenta a lo largo de los temas 20, 21 y 22 de su *Narrativa audiovisual* (1993) y que se complementa con las de otros teóricos que serán específicamente enunciados. Así, las funciones reconocibles son, en base a

a) La acción narrativa

Anticipativa

De los acontecimientos que se producen más adelante en el devenir discursivo.

Comentario

Comunicativo, metanarrativo, explicativo, evaluativo, emotivo, abstracto o modal del narrador y regido por sus propios intereses informativos.

Subrayado

“Como signo de puntuación a través de las funciones características del narrador: explicativa y evaluativa. El golpe musical, bien como inserto o como clímax, es un elemento de señalización y división específico de determinados géneros” (Gértrudix, 2003b, p. 174).

Ambientación

Suscitando un estatus o clima emocional en el espectador (expresiva) o reproduciendo espacios y ambientes concretos, como un circo, un desfile o un bar (referencial). Actúa, en esencia, como guía interpretativa del texto fílmico desde una determinada perspectiva (*cf.* Rodríguez, 2001, p. 86¹⁹³).

¹⁹³ En este sentido, este autor defiende la disociación de la función ambientadora en esa misma y en la expresiva; no coincidiendo, por tanto, con García y Gértrudix en que la segunda es un rol secundario, derivado de la primera. Así, determina que “la función expresiva es la que da sentido a la mayor parte de una partitura cinematográfica. La función ambientadora refiere al contexto; la función expresiva, al guión mismo” (2001, p. 88).

b) El espacio

Referencial

Las partituras están escritas a partir de unos códigos que, habitualmente y por tradición, remiten a unos escenarios geográficos concretos¹⁹⁴.

Focalizador

Demarca la focalización, la voz narrativa y el punto de vista alternando entre el narrador y los personajes.

Pragmático

Posicionado entre los dos anteriores, “la música, en su ubicación, declara su valor de fonotipo y revela las prácticas de la primera estancia de la enunciación” (Gértrudix, 2003b, p. 178).

Formante

Condiciona el modo por el que el espectador percibe a los personajes, expresa la forma en la que estos últimos habitan el área en la que se encuentran.

Expresivo/emotivo

El recurso melódico traslada al espectador a la diégesis equiparándolo con los personajes.

Ambiental

“El sonido contribuye a la decoración del escenario y ambienta la situación narrativa y la escena dramática” (García, 1993, p. 270).

Mágico

La partitura evoca a un escenario irreal que trasciende los límites del diegético.

Delimitador del marco

En la infinitud de la narración, mediante esta función, la música acota su expresión tanto de manera general (estableciendo sus puntos de partida y de fin) como específica (separando fragmentos narrativos, escenas, etc.)¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Román, partiendo del precepto “evocación de una cultura o localización” determina que este tipo de composiciones actúa “‘maquillando’ la acción dramática a través del uso de determinados timbres instrumentales, armonías, melodías o ritmos propios de la cultura de un pueblo o una región o localización concreta” (2008, p. 114).

¹⁹⁵ Cercano a la conceptualización gorbmaniana de que las partituras inauguradoras de los relatos ejercen como introductoras del estilo compositivo dominante en la columna musical, Pachón establece que “los títulos de crédito o genéricos son más que un apéndice necesario o una secreción de la película, son una secuencia independiente y a veces tiene una función matricial, asumiendo la responsabilidad del punto de partida de la trama o de la adscripción genérica del producto antes de que el espectador haya tenido tiempo de tomar partido” (2007, p. 226); para, después, denunciar el relativo desprecio hacia esos minutos iniciales que se han

Identificador y calificador de los planos de la escala

Aplicando la lógica del leitmotiv, determinados sonidos o partituras se reiteran con la presencia en pantalla de determinados tipos de composición de la imagen, angulación, tamaño del plano, etc.

Lubricador de las fracturas del discurso audiovisual

Próxima a la función transitiva (derivada de la relación música-tiempo), contribuye a la continuidad inexistente en el seno del texto fílmico.

c) El tiempo (Terminología de Gértrudix)

Transitiva

“Lubrica los racords. Su funcionalidad abarca la unión y separación de secuencias, el marcado de las diferencias cronológicas, y el favorecer las elipsis” (2003b, p. 176). Puede manifestarse de cinco modos ocasionando las siguientes uniones: fundido encadenado (*fade out - fade in*), fundido a corte (*fade out - in*), corte a corte (*out - in*), corte a entrada (*out - fade in*) o por cadencia (*fade out - 0 - fade in*).

Constitutiva

Aporta, aglutinando a las especificidades, el ritmo continuo del relato. De igual forma, puede constituir el tiempo de la enunciación o el del enunciado.

Indicativa

Del tiempo fílmico, como ambientadora de épocas, en palabras de Xalabarder (*cfr.* Gértrudix, 2003b, p. 177).

Topográfica

“Explicación del valor nominal del tiempo en el espacio representacional” (*ibídem*).

Hagiográfica

Establece el tiempo de lectura activándolo, ralentizándolo o, simplemente, dinamizándolo.

revertido en la tendencia de potenciar los finales a través de suites orquestales compuestas originalmente para las producciones o canciones clave para la comercialización de la banda sonora (*cfr.* 2007, p. 230).

d) El/los personaje/s (Teorización de Gértrudix -2003b-, inspirada en las de Chion –*La música en el cine*, 1997-, García -1993- y Xalabarder -2006-)

Pronominal

Determina la presencia de los personajes, los denomina; función que, como otras precedentes, apunta al concepto wagneriano del leitmotiv.

Prosopopeya sonora

Ya sea caracterizando a las especificidades de cada individuo o describiendo sus estados de ánimo y emociones, representa su características así como sus posibles intenciones en las actuaciones e, igualmente, refiere a sus ubicaciones psicológicas y sociales¹⁹⁶.

Focalizadora

El discurso melódico orienta la evolución de los personajes y de la propia narración.

Psicologización

Refleja “las circunstancias psicológicas e históricas de la narración” y expresa “la personalidad inequívoca del autor a través de sus personajes” (2003, p. 174).

Variables sonoro-musicales

Una de las mayores dificultades que se descubren cuando se confecciona su mapa analítico es la diversidad conceptual reconocida en los diferentes trabajos abordados (como, de hecho, se ha evidenciado para los casos de la música de pantalla y de foso chionistas y sus coetáneos). Sin embargo, la relevancia aplicativa del sistema del autor francés y la precisión que subyace en su terminología son los dos motivos que justifican que su modelo enunciativo oriente esta etapa del estudio. Asimismo, debe remarcarse una de sus características y es que, a pesar de la indiscriminación referencial existente en sus ejemplificaciones y en las cuales el sonido (en su concepción global) y la música comparten protagonismo, únicamente, ofrece dos sintagmas para catalogar al recurso melódico. Con esto, lo que se quiere decir es que Chion establece categorías sonoras genéricas señalando, indirectamente, a la realidad constituyente de la banda de sonido.

¹⁹⁶ Cercano al segundo caso identificado, el autor de *Música de cine. Una ilusión óptica* aboga por entender que “si la música ahonda en las emociones de un personaje y las hace palpables, especialmente cuando el personaje parece querer ocultarlas o, al menos, no explicitarlas entonces contribuye a definirlo de un modo que, sin música, quedaría incompleto” (2006, p. 108).

Así, es este motivo el que respalda la doble denominación de la primera variable y la presencia del sustantivo “sonido” en las dos consiguientes, ya que, como se prevé verificar con el análisis de los 70 fragmentos del corpus y su resultado, sus rasgos también se reconocen en el componente musical.

a) Ubicación diegética de la fuente¹⁹⁷

Intradiegética (I)/De pantalla

Ficcionalizada, entendida por los personajes.

Extradiegética (E)/De foso

Irreconocible, carente de audición para los habitantes del marco fílmico.

a.2) Procedencia de la canción

In (I)

La música se reconoce en la diégesis al igual que su origen emisor.

On/fuera de campo (I)

Igualmente reconocible como parte de la realidad ficcional, la fuente de la que procede la música se ubica en el espacio explícito chatmaniano presuponiéndose su localización que, en todo caso, es negada visualmente.

Off (E)

Variable extradiegética pura que señala, directamente, al concepto “de foso” chionista.

¹⁹⁷ La dicotomía existente entre lo propio y lo externo a la diégesis desde una óptica musical le permite a Villani incluir en su libro una reflexión fundamental para el estudio y la interpretación de la expresión y significado del discurso melódico que, por el contrario, otros autores no tienen presente y que: “Différents procédés dramatiques tirent parti de l’existence des dimensions intra et extra-diégétique: un thème musical peut changer de statut diégétique, comprendre des éléments de nature diégétique différente, ou même avoir un statut ambigu. De tels partis pris permettent d’ouvrir de larges possibilités dramatiques; ils auront des effets variables et parfois propres aux films. Ils constituent une ‘entorse’ au réalisme qui sera souvent à l’origine d’un effet d’étrangeté, parfois même d’une déstabilisation plus ou moins (p. 96) importante du spectateur.” (2008, pp. 95-96) (“Diferentes procedimientos dramáticos toman parte de la existencia de las dimensiones intra y extra-diegética: un tema musical puede cambiar de estado diegético, comprender elementos de naturaleza diegética diferente o, incluso, tener un estado ambiguo. Tales prejuicios permiten abrir largas posibilidades dramáticas, que tendrán efectos variables y, en algunas ocasiones, específicos para cada película. Hacen un ‘esguince’ al realismo que originará, con frecuencia, un efecto de extrañeza, a veces, incluso, de una desestabilización más o menos importante para el espectador”. Traducción de la autora).

b) Tipos de sonido (según la conceptualización chionista)¹⁹⁸

Ambiente

Con cierto carácter estructural, es el sonido que acota y envuelve a una determinada porción narrativa. En cierto grado, un rol historicista, dado que, según lo planteado por Chion, parece ejercer como mero acompañante del desarrollo textual en el discurso.

Interno

Manifiesta la fisiología o mentalidad de uno o varios personajes.

“En las ondas”

Aquel recurso sonoro que surge de sistemas eléctricos, teléfonos, radios....

c) Tipo de interpretación

Manifestación pública

La canción aparece entonada en el universo ficcional (determinándose, por tanto, su condición de intradieética) en un evento de acceso permitido tanto a los personajes encargados de desarrollar la narración como al resto de individuos que lo pueblan; es decir, conciertos, grabaciones televisivas, etc. Si bien, condicionados, al mismo tiempo, por el espacio en el que tienen lugar (determinismo, por ejemplo, notable en el caso de *Cucurrucucú paloma* que, a pesar de responder genéricamente a la tipología del concierto, las características del auditorio permiten su catalogación como privado).

Manifestación privada

Generalmente, momentos en los que la partitura con letra se interpreta bajo la premisa de la intimidad, en espacios en los que, por lo habitual, el personaje o uno de los que aparece en la imagen es el receptor del contenido emitido.

¹⁹⁸ Esta categoría plantea una de las primeras aproximaciones y, en cierta medida, problemáticas con respecto a las funciones señaladas en las líneas anteriores, ya que, si se ha defendido que la ambientadora queda ligada a la acción narrativa y la prosopopeya sonora al personaje de manera específica, prácticamente, encuentra a sus iguales en estos dos primeros conceptos chionistas. De igual modo y para reducir las posibles confusiones, puesto que se ha remitido al planteamiento del teórico francés, se ha decidido mantener la referencialidad genérica al sonido, como denominativo de esa banda en la que la música es una de sus habitantes, pero que, en este caso, queda reducido a este componente. Es decir, dado que las unidades analíticas son las partituras con letra, los conceptos “ambiente”, “interno” y “en las ondas” van a ser aplicados exclusivamente a las mismas sin participar en el comentario los restantes configuradores de la banda y que, en ocasiones, se expresan a la par.

“Espectatorial”

Recurriendo a uno de los términos que Gardies y Bessalel (1992) acuñan en su reflexión del cuádruple nivel espacial, se aplica, en el caso de la expresión del discurso musical con letra, a todos aquellos fragmentos en los que la interpretación parece dedicada, únicamente, al espectador al percibirse una omisión receptiva por parte de los restantes personajes que aparecen en el marco cinematográfico (por ejemplo, se aprecian ciertos atisbos de esta naturaleza en el desarrollo de *Luz de luna* en *Kika* durante el segmento [39:48-41:05] del montaje).

Una vez presentados los conceptos, variables, parámetros y funciones que se aplican en el ejercicio examinativo de las 58 canciones y sus consiguientes 70 fragmentos inclusivo-expresivos cinematográficos, se procede a la presentación homogeneizada de los resultados obtenidos de los análisis individuales realizados y que responden a la aplicación de todos y cada uno de ellos.

4 Análisis e interpretación de los datos





4.1. Un crisol de nacionalidades y géneros musicales: la originalidad como eje vertebrador.

Ya durante las últimas páginas del “Marco teórico” se ha determinado la catalogación de las unidades musicales con letra analizadas en base a cinco ítems representativos de la música popular determinados según esquemas compositivos y estilísticos así como los relacionados con los otros dos componentes del triunvirato: los sonidos vanguardistas y lo clásico. De igual forma, en múltiples ocasiones se han incluido las referencias concernientes a los autores e intérpretes de las grabaciones seleccionadas por Almodóvar para su inclusión en los diferentes montajes. Puesto que, de acuerdo a lo establecido, una de las primeras fases del examen se expresa en estos últimos términos identificativos, subyaciendo en la misma una de las hipótesis particulares, se considera oportuno recabar y presentar esta información en las siguientes páginas con el objetivo, también, de favorecer la correlación en los siguientes apartados. Así, la tabla 1 (pp. 275-276), fórmula ilustrativa y recopiladora que se va a repetir a lo largo de este capítulo, recoge tanto a los nombres de los autores e intérpretes originales, como los de los encargados de las grabaciones seleccionadas por el manchego, estableciéndose sus nacionalidades; resultados que, por su multiplicidad correspondiente, justifican al crisol de identidades denominativo de este primer punto analítico.

Una de las primeras apreciaciones efectuadas y que, en gran parte, se produce de la confrontación superficial de la figura es la concerniente a la numerología manifestante de cada uno de los tres conjuntos propuestos: si en términos totales, el componente popular denomina a 41 de las canciones del universo, las dominancias del vanguardista y el clásico se determinan a diferentes niveles. Por un lado, las partituras con letra catalogadas por el primero suman 15 representaciones, cifra que supera a las independientes de los esquemas compositivos aglutinados bajo la conceptualización inicial. Por el otro, a pesar de su única inclusión a través del *Kyrie* de Rossini, el esquema compositivo clásico es específico de la filmografía almodovariana dada la existencia ininterrumpida de columnas sonoras protagonizadas por partituras, en su mayoría, originales e instrumentales que, según lo comentado, toman como referentes principales a las fórmulas de escritura de Steiner y Wagner. Dado que esto último supera, por las características de sus creaciones, a

los límites conformantes del conjunto analizado, el comentario vuelve a concentrarse en las creaciones melódicas con recurso textual *indies*, las cuales, en su distribución individual, complementan a las abordadas con precedencia. De esta manera, los años 80 suponen la escucha de ocho de ellas al incluirse las diferentes integrantes del repertorio de Almodóva&McNamara, *Do the swim*, *Muy cerca de ti* y *Murciana* en cuatro de sus siete títulos ejerciendo la citada función documental que denomina al período creativo de la Fig. 2 (p. 139) o la ambiental que se defiende más abajo. Coincidiendo con la eliminación del bolero y el auge de los sonidos nacionales, la *world music* definidora de *Tajabone* se erige como señal inclusiva de lo independiente que, a partir de *Volver*, mantiene su presencia inalterada en todas las cintas hasta la actualidad. La sustitución que lo vanguardista hace, en cierta medida, de la *chanson sentimentale* en los dos últimos largometrajes de la tercera década creativa se convierte en una coexistencia durante la cuarta que, al mismo tiempo, implica la negación expresiva de los sonidos nacionales en una especie de sucesión selectiva. Asimismo, y, a tenor de lo que se ha propuesto en el capítulo 2, la figura circular o, atendiendo a la redacción de la hipótesis precedente, el retroceso al punto constituyente inicial se hace efectivo al incluir en las bandas de sonido de *La piel que habito* y *Los amantes pasajeros* a composiciones con recurso textual de este modelo y propias del *pop-rock*, el ritmo latino y la citada canción melódica. A excepción de esta última, todos participan de la columna sonora de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, metáfora aglutinadora de las estructuras que, posteriormente, se identifican en cada una de las producciones, a pesar de no contar con la presencia del bolero.

GB ¹⁹⁹ =Reino Unido / AU =Australia / ES =España / MX =México / PR =Puerto Rico / DE =Alemania / FR =Francia / IT =Italia / CU =Cuba / VE =Venezuela / PE =Perú / AR =Argentina / SN =Senegal / BR =Brasil / US =Estados Unidos / CL =Chile / SE =Suecia / DO =República Dominicana // CTr =Componente triunvirato / VA =Vanguardista / P (B) =Popular (Bolero) / P (SN) =Popular (Sonido Nacional) / P (PR) =Popular (Pop-rock) / P (RL) =Popular (Ritmo Latino) / P (CS) =Popular (Canción Sentimental) / C =Clásico // TPar =Tipo partitura / O =Original / V =Versión / A =Adaptación
--

Película ²⁰⁰	Canción	Autor/es, año composición o popularización y país	Intérprete fílmico y país	CTr	TPar
1980	<i>Do the swim</i>	Hartley, Thomson (Años 70) (GB, AU)	Little Nell (AU)	VA	O
	<i>Muy cerca de ti</i>	Algueró, Guijarro (1966) (ES)	J. Furia/C. Berlanga (ES)	VA	V
	<i>Por qué mis ojos</i>	Chapí, Silva, Fernández Shaw (1897) (ES)	Desconocido (ES)	P (SN)	O
	<i>Tu loca juventud</i>	De la Huerta, Navarro (1965) (ES)	Maleni Castro (ES)	P (PR)	V
	<i>Murciiana</i>	Almodóvar, Berlanga, Gara (1979/1980) (ES y MX)	Alaska (MX)/Berlanga(ES)	VA	A
1982	<i>Estaba escrito</i>	Domingo, G. Moreau [n.d.]	Monna Bell (CL)	P (RL)	O
	<i>Suck it to me</i>	Almodóvar, De Miguel, Bonezzi (1982) (ES)	Almodóvar&McNamara (ES)	VA	O
	<i>Gran ganga</i>	Almodóvar, De Miguel, Bonezzi (1982) (ES)	Almodóvar&McNamara (ES)	VA	O/A
1983	<i>Encadenados</i>	Briz (Años 50) (MX)	Lucho Gatica (CL)	P (B)	O
	<i>Suck it to me</i>	Almodóvar, De Miguel, Bonezzi (1982) (ES)	Almodóvar&McNamara (ES)	VA	O
1984	<i>Salí porque salí</i>	Curet Alonso [n.d.] (PR)	Sol Pilas (ES)	P (RL)	A
	<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i>	MacKeben, Beckmann, Boheme (Años 30) (DE)	Zarah Leander (SE)	P (CS)	O
	<i>La bien pagá</i>	Mostazo, Perelló (Años 30) (ES)	Miguel de Molina (ES)	P (SN)	O
1986	<i>Espérame en el cielo</i>	P. López Vidal (1954) (PR)	Mina (IT)	P (B)	V
1987	<i>Voy a ser mamá</i>	Almodóvar, De Miguel, Bonezzi (1983) (ES)	Almodóvar&McNamara (ES)	VA	O
	<i>SatanaSA</i>	Almodóvar, De Miguel, Bonezzi, Berlanga (1983) (ES)	Almodóvar&McNamara (ES)	VA	O
	<i>Ne me quitte pas</i>	Brel, Rauber (1959) (FR)	Maysa Matarazzo (BR)	P (CS)	V
	<i>Susan get down</i>	Almodóvar, De Miguel, Bonezzi (1983) (ES)	Almodóvar&McNamara (ES)	VA	O
	<i>Lo dudo</i>	(Chucho) Navarro (Años 50) (MX)	Los Panchos (2 MX, 1 PR)	P (B)	O
	<i>Guarda che luna</i>	Malgoni, Elgos (Pallesi) (Años 50) (IT)	Fred Buscaglione (IT)	P (CS)	O
1988	<i>Déjame recordar</i>	Sabre, López Méndez [n.d.] (MX)	Bola de Nieve (CU)	P (B)	O
	<i>Soy infeliz</i>	Romero [n. d.] (MX)	Lola Beltrán (MX)	P (RL)	V
	<i>Puro teatro</i>	Curet Alonso [n. d.] (PR)	La Lupe (CU)	P (B)	O
1990	<i>Canción del alma</i>	Hernández (Años 30-40) (PR)	Loles León (ES)	P (PR)	V/A
	<i>Resistiré</i>	De la Calva, Toro (1988) (ES)	El Dúo Dinámico (ES)	P (PR)	O

¹⁹⁹ Los códigos de los países responden al sistema de nomenclaturas ISO (Organización Internacional de Normalización) consultable en su plataforma de navegación en línea (OBP) accesible en la página web <https://www.iso.org>.

²⁰⁰ Se recuerda que en esta Tesis Doctoral cada una de las 19 producciones almodovarianas se corresponde con un color específico habiendo quedado establecido en la página 232 a partir de la Fig. 5. En esta ocasión, para facilitar la asociación, su reconocimiento y establecer el modelo que se sigue en los siguientes apartados para este tipo de figura, se mantiene en la primera columna el año en el que se estrenó cada una de las ficciones.

1991	<i>Un año de amor</i>	Ferrer y Verlor (1963) (FR); Mina (IT); Almodóvar (ES)	Luz Casal (ES)	P (CS)	A
	<i>Piensa en mí</i>	Lara (1935) (MX)	Luz Casal (ES)	P (B)	V
	<i>Pecadora</i>	López (Años 70-80) (VE)	Hermanos Rosario (DO)	P (RL)	V
1993	<i>Se nos rompió el amor</i>	Manuel Alejandro (Años 70-80) (ES)	Fernanda de Utrera (ES)	P (SN)	V
	<i>Luz de luna</i>	Carrillo [n.d.] (MX)	Chavela Vargas (MX)	P (B)	V
1995	<i>En el último trago</i>	Jiménez [n.d.] (MX)	Chavela Vargas (MX)	P (B)	V
	<i>Ay, amor</i>	Villa (Bola de Nieve) [n.d.] (CU)	Bola de Nieve (CU)	P (B)	O
	<i>Tonada de luna llena</i>	S. Díaz (1972) (VE)	Caetano Veloso (BR)	P (CS)	V
1997	<i>Ay, mi perro</i>	Del Valle, Gordillo, Alguero (Años 60) (ES)	La Niña de Antequera (ES)	P (SN)	O/V
	<i>Sufre como yo</i>	Pla, Fonollosa (1990) (ES)	Albert Pla (ES)	P (PR)	O
	<i>El rosario de mi madre</i>	Cavagnaro (Años 60) (PE)	Duquende (ES)	P (SN)	V
	<i>Somos</i>	M. Clavell [n.d.] (AR)	Chavela Vargas (MX)	P (B)	V
1999	<i>Tajabone</i>	Lô (Años 90) (SN)	Ismaël Lô (SN)	VA	O
2002	<i>Por toda a minha vida</i>	(Tom) Jobim, De Moraes (Años 60-70) (BR)	Elis Regina (BR)	P (CS)	O/V
	<i>Cucurucucú paloma</i>	Méndez Sosa (Años 50) (MX)	Caetano Veloso (BR)	P (CS)	V
2004	<i>Quizás, quizás, quizás</i>	Farrés (Años 40) (CU)	Sara Montiel (ES)	P (SN)	V
	<i>Moon river</i>	Mancini, Mercer (1959/1960) (US)	Pedro José Sánchez (ES)	P (CS)	A
	<i>Kyrie</i>	Rossini (1865) (IT)	Anna Fernández (ES)	C	O
	<i>Jardinero</i>	(G. y E.) De Curtis (1902) (IT)	Pedro José Sánchez (ES)	P (CS)	A
	<i>Cuore Matto</i>	Savio, Ambrosino (1967) (IT)	Little Tony (IT)	P (PR)	O
	<i>Maniquí parisien</i>	Aniesa, Rosés Berdiel (Años 50) (ES)	Sara Montiel (ES)	P (SN)	O/V
2006	<i>Las espigadoras</i>	Guerrero, Romero, Fernández-Shaw (Años 30) (ES)	Conchita Panadés (ES)	P (SN)	O
	<i>A good thing</i>	Craknell, Oakley, Waterfield (2005) (GB)	Saint Etienne (GB)	VA	O
	<i>Volver</i>	Gardel, Le Pera (1961) (AR)	Estrella Morente (ES)	P (SN)	V
2009	<i>Vitamin C</i>	Schmidt, Liebezeit, Karoli, Suzuki, Czukay (1972)(DE)	Can (DE)	VA	O
	<i>Robot œuf</i>	Uffie (Harley), Feadz (Pianta) (2008) (US y FR)	Uffie (US)	VA	O
	<i>Werewolf</i>	Hurley (1964) (US)	Cat Power (US)	VA	V
	<i>Final/A ciegas</i>	Quintero, León, Quiroga (1953) / Iglesias (2008/2009) (ES)	Miguel Poveda (ES)	P (SN)	A
2011	<i>Pelo amor de amar</i>	Manzon, Toledo (1961) (BR)	Ana Mena (ES)	P (CS)	V
	<i>Se me hizo fácil</i>	Lara [n.d.] (MX)	Buika (ES)	P (RL)	V
	<i>Por el amor de amar</i>	Manzon, Toledo (1961) (BR) / ¿Almodóvar (2010) (ES)?	Buika (ES)	P (CS)	A
	<i>Between the bars</i>	Smith (S. Paul) (1997) (US)	Chris Garneau (US)	P (CS)	V
2013	<i>I'm so excited</i>	(A., J. y R.) Pointer, Lawrence (1982) (US)	The Pointer Sisters (US)	P (PR)	O
	<i>The look</i>	Mount (2011) (GB)	Metronomy (GB)	VA	O

Tabla 1 - Recopilación de los autores e intérpretes de las canciones del universo, años de creación y popularización, nacionalidades respectivas, géneros compositivos y tipos de partituras resultantes. Fuente: elaboración propia.

Ahora bien, si se revisa la tabla desde su perspectiva configuradora cronológica (esto es, según la ubicación de la ficción continente en la filmografía), uno de los primeros aspectos que merecen ser abordados es el concerniente a la autoría e interpretación de *Murciana*: la dedicatoria melódico-amorosa de Bom a Luci surge del ejercicio combinatorio de tres creaciones pertenecientes a los repertorios de los grupos musicales a los que pertenecieron, durante esos años, Alaska y Carlos Berlanga. La atribución de la quinta partitura con letra incluida en el montaje sonoro de *Pepi, Luci, Bom* a Almodóvar se justifica por la reiterada posibilidad de que, dada su adecuación al contenido diegético, según se ha explicado páginas atrás, es bastante probable que participara activamente de la adaptación señalada en la cuarta columna²⁰¹. Asimismo, la coexistencia de las nacionalidades española y mexicana se debe a que, no fue hasta el año 2011, cuando Olvido Gara obtiene la primera; por lo que, en el momento del rodaje de la ficción examinada aún era una ciudadana exclusivamente del continente americano. Ligado a este caso, si bien, determinado por las fuentes consultadas y que corroboran las nacionalidades argentinas de Gardel y Alfredo Le Pera, sendos artistas contaron con una cierta complejidad biográfica: mientras que el nacimiento del cantante siempre se ha sustentado en la dicotomía e, incluso, enfrentamiento entre los que confirman que lo hizo en territorio uruguayo y aquellos otros que lo localizan en Francia; el del letrista se produjo en Brasil, si bien con poco tiempo de vida, se estableció con su familia en la ciudad porteña. En todo caso, la característica que aproxima a estas dos canciones es que, junto a Quintero, León y Quiroga, autores originales de *A ciegas*, se posiciona Iglesias al haberse encargado tanto de la adaptación como de su duración filmica originando al *Final* complementario. Una actuación sobre la zambra popular que supone el único caso de una modificación de la composición a tenor de la columna sonora original, resultado que asume al concepto denominativo referido que, si bien encuentra margen de aplicación al atenderse a la terminología de Xalabarder, supone una cierta problemática en el universo de la música popular, de acuerdo a su definición genérica.

²⁰¹ En este sentido, merece destacarse que, a pesar de que *Muy cerca de ti* también modifica de forma apreciable al contenido textual de la composición original de Algueró y Guijarro, la canción formó parte del repertorio de Alaska y Los Pegamoides superando su existencia cinematográfica y que, por el contrario, sí se identifica en el caso de *Murciana* anclada a la existencia y consecuente reproducción de la primera ficción almodovariana.

Un tercer caso similar se reconoce en los dos nombres que figuran como creadores de *Pelo amor de amar*, a pesar de estar regido por la imposibilidad documental de encontrar referencia alguna que permita la defensa planteada y que, por ello, asume la condición de ser una suposición. Así, se ha descubierto que la catalogada como *chanson sentimentale* fue integrada en la banda sonora de *Os bandeirantes*, un largometraje dirigido por Marcel Camus estrenado en 1961. El director galo, asociado a la corriente de la *Nouvelle Vague*, desarrolló una parte de su obra cinematográfica a partir de viajes internacionales que permitieron su adentramiento en las sociedades y culturas brasileña y camboyana, entre otras. Su propia nacionalidad invita a pensar que, en el caso del primer país, recurrió a otro artista definido por la misma y que sería Manzon, fotógrafo que, desde 20 años antes, trabajaba en ese marco geográfico habiendo sido definido, de hecho, como el padre de su fotoperiodismo. En cuanto a Toledo, se erige como una excepción al no haberse logrado ninguna información relativa, pero se considera que, posiblemente, era un músico popular de la época (como revela la influencia de la *bossa nova* perceptible en la grabación perteneciente al citado largometraje e incluida en la carpeta musical de las creaciones originales y versiones²⁰²) que tendría relación con alguno o ambos de los anteriores. En cualquier caso, lo que parece innegable es que el origen de *Pelo amor de amar* responde a un cierto ejercicio antropológico mediante el que se buscaría crear una partitura en la que los distintivos melódico-rítmicos de la música popular brasileña fueran su distinción. Rasgos que, a tenor de lo establecido, se silencian en las dos integraciones reconocidas en *La piel que habito*, de las que, al mismo tiempo, surge la cuestión de una posible actuación del cineasta-autor a nivel de adecuación. Así, la dificultad de responder de forma plena y afirmativa a esta pregunta explica la presencia de las interrogaciones que acotan su apellido, aunque se comprende que, dada la libertad de la traducción del contenido textual y, especialmente, las ejemplificaciones residentes en *Murciana* y

²⁰² Todas las composiciones analizadas se encuentran en la carpeta “A. Cancionero (Universo)” del DVD que acompaña a la copia física de esta Tesis Doctoral. Junto a ella, otras tres que responden a las siguientes denominaciones: “B. Selección musical (temas originales, versiones, adaptaciones...)”, “C. Canciones excluidas” y “D. Canciones y partituras citadas”. La creación de estas últimas responde al interés de complementar a las referencias textuales y poner al alcance de toda aquella persona que lea esta investigación la mayoría de los recursos melódicos con los que se ha trabajado. Además, en el caso del primer compendio es necesario dado su protagonismo, derivados amplificación y refuerzo de las consideraciones que se proponen en las siguientes líneas y, al mismo tiempo, apoyo de los fragmentos filmicos en los que aparecen y que, dada su naturaleza, participan de una cierta modificación en la recepción y consecuente interpretación del discurso melódico.

Un año de amor, la versión castellana del tema brasileño contaría con su firma. Una idea que, asimismo, se apoya en el hecho de que la primera grabación realizada en este idioma y por Buika no se fecha hasta el mismo año en el que se estrena en la sala cinematográfica la cinta número 18 del corpus; aspecto que se aborda con mayor especificidad en un comentario posterior.

Otro de los aspectos a tener en cuenta es el relativo a la coexistencia del creador del mensaje melódico con letra en la figura del emisor al igual que su contrario (es decir, la dualidad enunciativa); directriz valorativa en la que subyace el recorrido vital de la partitura y que siendo, en algunos casos, concebida para artistas específicos, evoluciona a partir de sus diferentes grabaciones que bien son precedentes a la concepción de la obra cinematográfica, bien son amoldadas a la misma originando la condición de la composición con pentagrama vocálico-textual adaptada. En cuanto a las canciones en las que sus autores participan de su entonación, se aprecia como una constante en el cancionero fílmico de Almodóvar con ejemplos en cada una de las cuatro décadas creativas. Así, a todas las del repertorio de su dúo con Fabio y en cuya creación participa Bonezzi e, incluso, Berlanga en un caso puntual; se suman el citado caso de *Murciiana*, *Lo dudo*, al ser Chucho Navarro uno de los integrantes del trío en el momento de su génesis; *Resistiré*, cuya partitura está firmada, igualmente, por uno de los miembros del Dúo (Manuel de la Calva); *Ay, amor*, *Sufre como yo*, *Tajabone* y *Vitamin C*, todas ellas concebidas e interpretadas por las mismas personas (con la relativa excepcionalidad de la segunda al desarrollarse los pentagramas instrumentales en paralelo a la adecuación melódica del poema del artista catalán –José María Follonosa-); *A good thing*, *Robot œuf* y *I'm so excited*, que comparten el ostentar las autorías de las respectivas voces que las popularizaron (Sarah Cracknell, Uffie y las hermanas Pointer, respectivamente), si bien, acompañadas por otros nombres y *The look* que, *grosso modo*, supone una concentración unitaria de lo identificado para el grupo alemán Can, ya que, si los cinco conformantes de este último escriben la canción que musicaliza al primer fragmento de *Los abrazos rotos*, la última partitura con letra del corpus de examen está firmada por el vocalista de Metronomy habiendo sido grabada y, posteriormente, interpretada por los cuatro músicos que constituyen al conjunto inglés. De esta manera, la continuidad de esta realidad creativa apunta, en sus últimos compases, a los inicios de la filmografía examinada, demarcándose a este nivel *Los amantes pasajeros* al reconocerse en sus dos partituras con letra a la coexistencia emisora y que se

erige como un punto de apoyo más de la defensa de que, a tenor de lo que se ha venido defendiendo, la producción almodovariana regresa a su punto de partida, apreciablemente, a nivel melódico-textual al verificarse que la columna sonora de *Laberinto de pasiones* presenta las mismas características dominantes, extendiendo su configuración, pero, parcialmente, a *La ley del deseo* donde cuatro de sus siete canciones presentan la citada unicidad.

La especificidad de la creación, en tanto mensajes melódicos con letra destinados a la materialización vocal por nombres concretos o, en una vertiente alterna, popularizados por artistas específicos posteriores a una apropiación primigenia, se hace patente a través de *Do the swim*, estando sus autores ligados a la producción que supuso el conocimiento social y artístico de Little Nell (*The Rocky Horror Picture Show*, Jim Sharman, 1975); *Nur nicht aus Liebe Weinen* y *La bien pagá*, las cuales comparten década de composición (años 30) así como *Maniquí parisien*, próxima a ellas por su integración y consiguiente acceso posible en una banda sonora (en este sentido, merece remarcar que, si bien Sara Montiel convirtió a la partitura con letra de Manuel Aniesa y Arcadio Rosés Berdiel en uno de sus temas emblemáticos, fue entonado originariamente por Virginia Luque en la cinta *Del cuplé al tango*, dirigida por Julio Saraceni y estrenada en 1958, según las fuentes consultadas). En lo referente a las canciones italianas de las producciones de 1987 y 2004, su génesis queda correlacionada, pero de distinta forma, al Festival de Música de San Remo: mientras que *Guarda che luna* cuenta con la música de Walter/Gualtiero Malgoni, uno de sus nombres representativos durante los años 1957-1962, y fue grabada por dos Fred (Buscaglione y Bongusto), *Cuore matto* fue entonada en la edición de 1967 por Little Tony y Mario Zelinotti, recayendo, nuevamente, en el primero la popularización de la partitura pop-rock firmada por Totó Savio y Armando Ambrosino. Doble ejercicio entonador que, si se regresa páginas atrás, también participó del proceso conocedor de *Tu loca juventud*, si bien en el evento de similares características celebrado en Benidorm. Por su parte, la imposibilidad resultante de encontrar alguna versión complementaria a la del *Estaba escrito* de Monna Bell (extensible, igualmente, a su autoría y año de surgimiento, si bien, se ha descubierto su participación en la celebración musical nacional referida en 1960, período en el que la artista chilena cuenta con una mayor relevancia artística) invita a plantear la dirección única del mensaje musical hacia su voz; misma propuesta que se defiende para *Encadenados* y *Puro teatro*, sobre todo, al verificarse que de las grabaciones

accesibles actualmente, las que se catalogan como primeras son las correspondientes a Lucho Gatica y La Lupe, respectivamente. Además, subyace en la figura de Tite Curet Alonso, autor de la última referencia, dos aspectos de los que surgen entramados asociativos entre los integrantes del universo y sus historias conceptuales: el primero de ellos, el cual remite a las repeticiones selectivas de los cantantes, es que su firma creativa es reconocida, igualmente, en *Salí porque salí*, siendo, de hecho, Cheo Feliciano, uno de los artistas que ha promovido la continuidad expresiva de la obra del puertorriqueño conformando su repertorio, prácticamente, a partir de títulos del mismo. Junto a Curet, Augusto Algueró comparte la escritura de *Muy cerca de ti* y *Ay, mi perro*, suponiendo su selección por parte de Almodóvar una ejemplificación e, incluso, suerte de recuerdo de uno de los nombres artísticos músico-compositivos determinantes de la música popular nacional a la par que cinematográfica; consideración previamente planteada. Precisamente, junto al cineasta, de reiterada enunciación en la tabla 1 (pp. 275-276), se posiciona Agustín Lara, germen creativo de *Piensa en mí* y *Se me hizo fácil*, sendas conocidas por el manchego, con bastante probabilidad, a partir del cancionero de Chavela y que, paralelo al de Feliciano, se ha nutrido de forma notable por las partituras con letra del autor mexicano. Asimismo, y, como puntualización, la doble presencia del apellido Fernández Shaw en la tabla remite a una relación filial, puesto que, si la figura paterna (Carlos) fue uno de los letristas de *La revoltosa*, su descendiente, Guillermo, ejerce como tal para la de *La rosa del azafrán*.

El segundo aspecto que ha de remarcarse y que, precisamente, evidencia a una de las realidades de la música popular es la relación que diversos autores del cancionero filmico almodovariano mantuvieron con varias de sus voces integrantes quienes, reiterando el ejercicio entonador para una misma composición con pentagrama textual, propician no sólo la consiguiente existencia de la versión, también la conformación del referido tejido asociativo para con esta representación estricta de los sonidos textuales analizados. De esta manera, además de Feliciano y la propia Lupe, la artista aludida en los últimos minutos de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Olga Guillot), también convirtió en integrantes de su obra discográfica a varias de las creaciones de Curet Alonso; Chavela no sólo ha popularizado a los boleros seleccionados por Almodóvar, también ha convertido a su voz en la emisora de otras canciones como *La bien pagá*, igualmente interpretada por Rocío Jurado, en quien recayó el mismo ejercicio para con *Se nos rompió el*

amor (asociado en su concepción flamenca a la cantaora de Utrera) o Montiel, quien amolda a sus cualidades melódicas enunciativas e, incluso, a la diégesis de *Mi último tango* la creación melódica de Gardel y Le Pera; Los Panchos, por su parte, anexionaron a su repertorio *Espérame en el cielo* (igualmente versionada por Gatica), *Canción del alma*, *Somos* (también entonada por Mina), *Quizás, quizás, quizás* y *Volver*. Esta especie de inmersión del conjunto en la mediateca melódico-textual almodovariana es extensible a otros casos como el referido de Gatica o el de Lola Beltrán quien, además de su *Soy infeliz*, también acomodó a su particular escenario musical a *En el último trago*, *Cucurrucucú paloma* (recayendo, de hecho, en la intérprete mexicana la popularización de este tema con reminiscencias geográficas dada su inclusión en la banda de sonido del largometraje de nombre homónimo dirigido por Miguel M. Delgado estrenado en 1965) y *Se me hizo fácil*. Asimismo, y, a tenor de la alusión anterior a la cantante de copla sentimental de Chipiona, se han descubierto apropiaciones de varias de las composiciones con letra del cancionero examinado por parte de nombres representativos de la escena musical popular española como, por ejemplo, Julio Iglesias y Raphael, quienes coinciden en las grabaciones de *Somos* y *Volver* (además, el primero también versionó a la *chanson sentimentale* entonada por Veloso en la cinta de 2002), señalando a una realidad del tratamiento y promoción de la música popular que puede establecerse como punto de partida para futuras investigaciones al sobrepasar notoriamente a los límites de esta y que es la selección de determinadas canciones, con una trayectoria vital, de reconocimiento y adaptaciones que apunta a la desvelada coincidencia interpretativa sujeta, al mismo tiempo, a períodos histórico-sociales derivados de la relevancia que determinados artistas tienen para el público y, por ende, para la industria discográfica. Con estas líneas se ha querido evidenciar a la circularidad de aquellas canciones que, desde una perspectiva de explotación comercial, responden a un funcionamiento positivo que justifica no sólo su recuperación y consecuente versión o modelado, también al movimiento inherente que explica su inclusión en discos y materiales sonoros de vocalistas y conjuntos distanciados geográficamente y que, por consiguiente, determinan su integración en escenarios creativos y musicales específicos que, sin embargo, no presentan unas diferenciaciones tan destacadas como podría suponerse en un primer momento, reflejo de la globalización cultural y artística comentada con precedencia y, al mismo tiempo, de la relativa variabilidad de los conceptos denominadores que, precisamente, por el mantenimiento de

sus directrices calificadoras y catalogadoras no sólo permiten la agrupación de las composiciones con letra populares, también, su designación.

Regresando al comentario sobre la precedencia de las integrantes del corpus de análisis, las que ostentan la comentada coincidencia entre el creador del mensaje melódico y su enunciador revelan, por su propia fecha de concepción, su anterioridad a la realización filmica de Almodóvar. Mayores complejidades se reconocen en las definidas por la dicotomía a este nivel, sobre todo, para aquellos casos que presentan una mayor distancia temporal entre su composición y el estreno de la ficción en la que se integra; aunque reducida en aquellos casos en los que se ha desarrollado previamente en otra producción cinematográfica por la misma voz. De esta manera, *Tu loca juventud*, en la versión de Maleni Castro, queda ubicada en los años 60 (se recuerda que su presentación por Federico Cabo y Laura tuvo lugar en 1965), al corresponderse con el período en activo como actriz de la que fuera una de los niños cantores, protagonistas de varias cintas españolas de ese período; por su parte, el *Espérame en el cielo* de Mina forma parte de su trabajo *Salomé Vol. 2* publicado en 1981, por tanto, cinco años antes de la llegada a las salas de cine de *Matador*²⁰³; mientras que la entonación del *Ne me quitte pas* por Matarazzo es de obligada anterioridad a la grabación de *La ley del deseo* al haberse producido el fallecimiento de la artista brasileña a finales de los años 70, como, igualmente, se reconoce para el caso de Bola de Nieve, quien pierde su vida al inicio de la misma década. En cuanto a *Soy infeliz* y *Pecadora*, la primera, anticipación, según se justifica a continuación, del contenido que conduce al devenir de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* fue integrada en un recopilatorio de 1976; en lo referente a la versión que los Hermanos Rosario hacen del *Pecadora* de Pastor López, dotándole de una constante más rápida que propicia su definición como “ritmo latino”, está fechada en 1985 al ser una de las pistas conformantes de su disco *Vol. 3*. La entonación flamenca del *Se nos rompió el amor* de Manuel Alejandro supone una de las ejemplificaciones de la imposibilidad determinista, si bien, atendiendo a que, posiblemente, surgió durante los años 80 y Almodóvar especifica en el libreto de la banda sonora de *Kika* que se trata de un tema popular acompañado de la referencia numérica “1990”, se

²⁰³ Como mera anécdota es destacable la errata de Almodóvar identificada en los títulos de crédito finales de la cinta y en los que la cita a la composición con letra remite a *Espérame en el cielo, corazón*, primera frase de la partitura firmada por Paquito López Vidal. Un fallo que, además de preceder a otros casos de similares rasgos abordados en párrafos sucesivos, no se mantiene en los CDs recopilatorios posteriores en los que presenta su denominación original.

considera como previa a la grabación del largometraje de 1993. Por último, la canción sentimental interpretada por Veloso en *La flor de mi secreto* también participa de esta relativa imprecisión, aunque el hecho de que esté incluida en *Fina estampa ao vivo* propicia su condición preexistente a pesar de la proximidad que plantea con respecto a la realización del largometraje.

La precedencia creativa se erige como distintivo de la banda sonora de *Carne trémula* en la que tres de sus cuatro canciones se corresponden con fechas diferenciadas: mientras que *Ay, mi perro*, según lo recogido en el CD comercializado de la columna sonora, remite al año 1961; *Sufre como yo* lo hace con el 95 y *El rosario de mi madre*, que supone la transformación del vals peruano original en una bulería, se fecha, de acuerdo a la discografía de Duquende, con anterioridad al año 97 al no haberse incorporado ningún trabajo suyo al mercado discográfico nacional entre 1993 y el 2000. En cuanto a *Somos*, ocasiona varias dudas al haberse ubicado en el 2004 el lanzamiento del trabajo de título homónimo y en el que la versión de la canción de Mario Clavell se posiciona en primer lugar. En consecuencia, surge la consideración de si Almodóvar, siendo una de las personas próximas a la artista costarricense, no le solicita la grabación del tema para incluirlo en su narración filmica, incorporándolo, posteriormente, a su cancionero. Propuesta que, sin embargo, no ha podido ser corroborada y en la que, al mismo tiempo, late la posibilidad de que se tratara de un tema inédito que, integrado con precedencia en su repertorio escénico, no participa del discográfico hasta tiempo después; una evolución que, en todo caso, no modifica la catalogación planteada en la cuarta columna de la tabla recapituladora.

Contrariamente a la segunda canción de Sara Montiel integrada en el montaje de *La mala educación*, *Quizás, quizás, quizás* se convierte en integrante del imaginario musical popular a finales de la década de los 40, correspondiéndose la entonación de la artista manchega con la grabada para la banda sonora de *Noches de Casablanca* y que, como se recoge más abajo, no sólo responde a las necesidades narrativas almodovarianas quien recurre a su filmografía para remarcar la identidad cinematográfica de la etapa infantil protagonizada por Ignacio y Enrique, también imita, desde su personal punto de vista, a la secuencia correspondiente del citado largometraje a través del personaje de Zahara. Manteniendo la perspectiva de la oposición, los casos de *Werewolf* y *Between the bars* se caracterizan por plantear una menor distancia temporal entre la modificación de la partitura original y su selección por parte del cineasta manchego. Así, mientras

que Cat Power incluye a su interpretación del tema de Michael Hurley en su disco *You are free* del año 2003, Chris Garneau hace lo propio con el sonido *indie* de Elliott Smith diez años después de su primera publicación, última pista de *Music for tourists*.

En paralelo a estas preexistencias, con anterioridad se ha aludido a la adaptación como otra de las identidades denominativas habituales en el cancionero filmico almodovariano implicando al propio ejercicio de la acomodación subyacente en su definición. En un primer conjunto, se reconoce a la tendencia de la modificación y ajuste de la letra al contenido diegético; lo cual sucede con *Murciiana*, *Salí porque salí*, *Moon river* y *Jardinero*. Si bien, como se detalla en párrafos posteriores, los dos primeros casos son clarividentes a este nivel; las alusiones específicas de las dos canciones sentimentales del largometraje de 2004 se modifican en aras de la metáfora, recurso literario del que se sirve el Padre Manolo, supuesto autor-adaptador en el universo ficcional, para relatar la realidad emocional deseada y demandada a Ignacio. *Canción del alma* y *Un año de amor* se diferencian como ejemplificaciones específicas, ya que, de acuerdo a lo que se ha venido exponiendo de sendas canciones y se complementa en las páginas posteriores, Loles León entona la versión de Los Coyotes, lo que supone una adaptación en términos vocálicos al tratarse de uno de los miembros del triángulo protagonista discursivo; mientras que el fragmento musicalizado por Luz Casal responde al mismo principio, estableciéndose las principales distancias entre ellas a través de la imposibilidad de la escucha de la grabación del conjunto madrileño (si bien, tomando como referencia a la del Conjunto Casino, quienes más notoriamente la popularizaron, permite la distinción de alteraciones en el contenido textual de la filmica con posibilidad de correlación con el secuestro de Marina y las consiguientes situaciones anímicas de Ricky y Lola²⁰⁴), contraria a la evolución reconocida y descrita en el “Anexo IV”, la cual determina la dirección existente entre la concepción de Nino Ferrer y la traducción de Almodóvar. En similares parámetros a estos últimos se erigen las dos composiciones con letra entonadas por Buika en *La piel que habito*: a pesar de que *Se me hizo fácil* participa de la configuración de *El último trago* (2009), recopilación de versiones de canciones del repertorio de Chavela, su apropiación mantiene

²⁰⁴ De esta manera, la tercera frase de la primera estrofa (“Que, estando tú a mi lado”) modifica al pronombre al escucharse en *¡Átame!* “Que, estando yo a tu lado”; mientras que la duda residente en el “No sé cómo he podido” del estribillo es continuada por el “Esperar, ni poder resistir...” en la versión sustituyendo a la partícula negativa la conjunción “Y” en la letra consultada.

a las características del bolero que, sin embargo, en la cinta de 2011 tornan hacia los ritmos latinos ocasionando el planteamiento de que, al igual que se ha establecido para *Somos*, y, apoyado en la humanización de la artista mallorquina en la ficción, Almodóvar pudo pedirle la revisión de su particular acomodación para su pieza filmica. Una propuesta que, igualmente, se extiende hacia *Por el amor de amar* y cuya preexistencia es negada al no haberse reconocido prueba discográfica alguna que verificara que la balear la había comercializado con precedencia.

Aproximándose a *Final/A ciegas*, *Cucurrucucú paloma* es *sui generis* una canción sentimental con vida anterior en la obra musical de Caetano Veloso al haber formado parte del repertorio que constituye su citado concierto en vivo del año 94. Ahora bien, su presencia así como la de los instrumentalistas reconocidos en la grabación, quienes reducen al acompañamiento de la referida, conduce a pensar que, nuevamente, el realizador le solicita al cantante brasileño una adaptación de la partitura popular mexicana al contenido narrativo de *Hable con ella* y que, como se profundiza más abajo, demanda una atmósfera intimista que propicie la inmersión en el pasado, promoviendo un tipo de modelado que participa de una diferenciación y consiguiente necesidad modificadora de los parámetros designativos. En este sentido, el ejercicio que hace Iglesias de la partitura de Quintero, León y Quiroga sí responde a los patrones prototípicos de la adaptación musical cinematográfica al no extraer sólo células melódico-rítmicas, base de su composición original, si no que, al mismo tiempo, incorpora su concepción sonora de *Los abrazos rotos* a *A ciegas* a través del *Final* acotador y que cohesiona a sendas partituras mediante el conjunto de pentagramas no vocálico-textuales eliminando a los sonidos tradicionales de este tipo de pieza. Única muestra de la unicidad residente en la acomodación musical que, asimismo, recurre a la selección de la voz emisora, al traslado de la concepción original a un ámbito interpretativo y autoral específico y a una acotación de la letra que, según se expone con posterioridad, supone la pérdida de una serie de frases originando una suerte de reproducción cíclica de aquellas que ahondan en la ceguera derivada de la incapacidad de la aceptación de la no correspondencia.

Alcanzado este punto, y antes de iniciar los apartados dedicados a los análisis propiamente narrativos, dos resultados más que condicionan la valoración del cancionero filmico examinado. Por un lado, *Por qué mis ojos*, el *Kyrie* y *Las espigadoras* quedan agrupadas bajo el término de la originalidad, ya que, si bien las integraciones almodovarianas responden a grabaciones concretas

que no se corresponden, sobre todo, por rasgos histórico-temporales, con las primigenias; este tipo de composiciones mantiene un estatismo interpretativo que, únicamente, permite concesiones a selecciones específicas, como, por ejemplo, las características y cualidades vocálicas de los entonadores principales (que, sin embargo, siempre tienen que responder a uno de los conjuntos determinados -bajo, barítono, contralto, soprano, etc.-), ciertas alteraciones de la dinámica o las indicaciones derivadas de la valoración que hace del texto melódico el director y del consecuente significado que quiera transmitir. Por el contrario, este tipo de canciones se reiteran en cada una de sus manifestaciones permitiendo su identificación y una apropiación directa para con sus autores, sin participar de las atribuciones a artistas o géneros concretos; variaciones que, a tenor de lo comentado, sí se producen para la práctica totalidad de las restantes ejemplificaciones. Por el otro, y complementariamente, cinco de las composiciones con pentagrama vocálico-textual ostentan una dualidad catalogadora fundamentada por la incapacidad de la comparación y/o del descubrimiento de los datos correlativos. Así, *Gran ganga*, con alusiones directas a Teherán, país del que procede Riza, el protagonista masculino de *Laberinto de pasiones*, y, habiéndose publicado en el LP que Almodóvar&McNamara lanzan al mercado en el mismo año, origina el cuestionamiento sobre su creación en tanto que, dada la adecuación que plantea para con el relato filmico, pudo ser concebida para el mismo y, posteriormente, incluida en la obra discográfica o, en sentido contrario, haber sido compuesta y, dadas las posibilidades inclusivas, sufrido una modificación de las referencias textuales para ajustarse de forma precisa a la narración en la que se la escucha. De *Canción del alma*, su condición de versión queda especificada como tal en los títulos de crédito del largometraje de 1991 manteniéndose la duda acerca de si el realizador no varió a la masa instrumental, a la voz intérprete y a las citadas oraciones para dotar de la mayor naturalidad y adecuación posibles al *playback* que la desarrolla. En lo concerniente a *Ay, mi perro*, la doble catalogación se explica por uno de los motivos reiterados a lo largo de estas líneas: únicamente, se ha encontrado otra grabación de la copla firmada por Jesús Del Valle, Manuel Gordillo y Augusto Algeró con Gracia de Triana encargada de la entonación, pero, al no haberse podido corroborar la fecha de su publicación y, sobre todo, por la multiplicidad de resultados anexos a la Niña de Antequera, se comprende que fue en esta en la que recayó su popularización, pero, en ningún caso, concede la totalidad afirmativa de su posible identidad original. Algo similar

se produce cuando se investiga sobre la génesis de *Por toda a minha vida*: de nuevo, se parte de la consideración de que fue Elis Regina la destinataria primigenia de la *bossa nova* sentimental de Tom Jobim y Vinicius De Moraes, asociación sustentada, también, en que en el año 1974, la artista brasileña publicó el CD *Elis&Tom* en el que participó el primero de los músicos señalados. Un compendio de partituras con letra en el que la corriente representativa de la música popular del país del que sendos eran originarios era el eje director. Ahora bien, como se puede verificar en la carpeta de los recursos melódicos con componente textual del DVD, el propio Jobim cuenta con una interpretación de la primera *chanson* de *Hable con ella* en la que, precisamente, el prototipo compositivo presenta un porcentaje de reconocimiento superior al latente en la selección almodovariana. Por tanto, una dicotomía que, a raíz de la aludida incapacidad de comprobación documental, obliga a la doble asignación que, al igual que en comentarios precedentes, no niega la preexistencia. Por último, el acompañamiento de la fórmula “O/V” de *Maniquí parisien* se justifica porque, a tenor de lo establecido más arriba, la canción de Aniesa y Berdiel no se incluye, primeramente, en *Mi último tango* y sí, de acuerdo a lo consultado, en *Del cuplé al tango* donde la actriz y cantante argentina referida se encarga de su interpretación. Si bien esto supone la propuesta calificativa como versión de la entonada por Montiel, las escasas referencias a la cinta de finales de los años 50, el ejercicio comercial de la época que puede explicar el acceso restringido hacia la misma tanto a nivel latinoamericano, como argentino (nacionalidad que ostenta la grabación) y, sobre todo, las concernientes a su columna sonora, habilitan un cierto atisbo de posibilidad de que la artista manchega fuera la primera en grabarla para un receptor internacional con su consiguiente consecuencia popularizadora. Además, otro dato que refuerza esta posibilidad es que el archivo digital de la Biblioteca Nacional de España fecha a la primera pista publicada de *Maniquí parisien* en 1960, coincidiendo con el año del estreno del largometraje dirigido por Amadori.

Por tanto, la multiplicidad de las nacionalidades y de los géneros originales así como las derivadas de las apropiaciones por otros artistas posteriormente, justifica la catalogación del cancionero filmico almodovariano como un crisol de períodos, modelos compositivos, voces e historias melódicas que, aun con sus inherentes rasgos distintivos e, incluso, geográficos no suponen problemática significativa alguna para las narraciones, epíteto de lo español, en las que se integran, como se detalla en las sucesivas páginas, ejemplificando la universalidad emisora y significante del recurso musical con letra.

4.2. Componiendo *Canciones para una filmografía*: el orden, la duración y la frecuencia de sus 58 integrantes.

De acuerdo a lo establecido en las páginas previas, la primera aproximación a las partituras con letra que conforman el universo se ha producido auditiva e independientemente de los relatos filmicos de los que forman parte. Una vez superada esta fase, se las ha identificado en los mismos determinándose sus puntos de incorporación y salida de la banda de sonido y estableciéndose, al mismo tiempo, su tiempo de expresión diegético. De esta forma, es a partir de este ejercicio por el que se descubre la inexistencia de un criterio equilibrador en la ubicación de las canciones que, sin embargo, no impide la reiteración de ciertos posicionamientos; coincidencia que permite establecer una serie de equidades, como se profundiza a continuación. Pero, al mismo tiempo y, atendiendo a las líneas de montaje de cada una de las producciones, se aprecia que muchas de ellas suponen, en su concepción de fragmento musicalizado narrativo, un giro, una modificación en el devenir del relato (ostentan, por tanto, la cualidad del *plot point*). Aspectos que, junto a la duración reconocida para cada una de las manifestaciones, invitan a ahondar en las mismas de acuerdo a las tres sustancias del discurso que se han enunciado previamente; esto es, orden, duración y frecuencia.

4.2.1. La perspectiva macroestructural: inicio y final musical.

Si se parte de la realidad analítica de que, además de la aproximación individualizada a cada una de las 19 producciones que conforman el corpus de examen, se efectúa su comentario a nivel global o, de acuerdo al concepto del título, macroestructural es de obligada realización un ejercicio en el que se profundice en las citadas unidades discursivas desde ese posicionamiento general. Para ello, vuelve a recurrirse a una tabla en la que se especifican los minutos de inclusión y silenciamiento que acotan las expresiones de cada una de las creaciones melódico-textuales examinadas; recopilación que favorece el estudio comparativo y complementario propuesto.

Película	Canción	Minutaje entrada	Minutaje salida	Duración inclusión
	<i>Do the swim</i>	[00:00]	[04:33]	4'33"
	<i>Muy cerca de ti</i>	[05:44]	[07:26]	2'22"
	<i>Por qué mis ojos</i>	[08:38]	[10:52]	1'36"
	<i>Tu loca juventud</i>	[25:40]	[27:42]	2'02"
	<i>Murciana</i>	[46:00]	[48:28]	2'28"
	<i>Estaba escrito</i>	[1:15:23]	[1:17:22]	2'39"
	<i>Suck it to me</i>	[28:20]	[31:55]	3'35"
	<i>Gran ganga</i>	[31:56]	[34:44]	3'28"
	<i>Suck it to me</i> (2p)	[1:00:05]	[1:01:01]	1'36"
	<i>Encadenados</i>	[31:43]	[33:37]	2'34"
	<i>Suck it to me</i>	[1:03:48]	[1:05:23]	2'15"
	<i>Salí porque salí</i>	[1:19:14]	[1:23:44]	4'30"
	<i>Encadenados</i> (2p)	[1:31:40]	[1:36:03]	5'03"
	<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i>	[04:08]	[05:36]	1'28"
	<i>La bien pagá</i>	[15:37]	[18:32]	3'35"
	<i>Nur nicht aus...</i> (2p)	[54:06]	[54:41]	45"
	<i>Nur nicht aus...</i> (3p)	[57:13]	[59:00]	2'27"
	<i>Nur nicht aus...</i> (4p)	[1:05:42]	[1:06:40]	2'44"
	<i>Espérame en el cielo</i>	[1:34:27]	[1:36:50]	2'23"
	<i>Voy a ser mamá</i>	[06:17]	[08:36]	2'19"
	<i>SatanaSA</i>	[08:44]	[09:37]	1'33"
	<i>Ne me quitte pas</i>	[10:56]	[13:15]	2'59"
	<i>Susan get down</i>	[25:22]	[26:23]	1'01"
	<i>Lo dudo</i>	[31:11]	[32:46]	1'35"
	<i>Ne me quitte pas</i> (2p)	[36:55]	[38:33]	2'18"
	<i>Ne me quitte pas</i> (3p)	[41:37]	[42:26]	1'29"
	<i>Guarda che luna</i>	[54:05]	[56:19]	2'14"
	<i>Lo dudo</i> (2p)	[1:31:10]	[1:33:49]	2'39"
	<i>Déjame recordar</i>	[1:35:10]	[1:36:55]	1'45"
	<i>Soy infeliz</i>	[00:07]	[02:14]	2'07"
	<i>Soy infeliz</i> (2p)	[59:34]	[1:00:28]	1'34"
	<i>Puro teatro</i>	[1:22:29]	[1:24:47]	2'18"
	<i>Canción del alma</i>	[30:31]	[32:30]	2'39"
	<i>Resistiré</i>	[1:33:05]	[1:34:37]	1'32"
	<i>Un año de amor</i>	[21:45]	[24:50]	3'05"
	<i>Piensa en mí</i>	[58:51]	[1:02:58]	4'07"
	<i>Pecadora</i>	[1:08:26]	[1:11:16]	3'30"
	<i>Piensa en mí</i> (2p)	[1:28:22]	[1:29:32]	1'10"
	<i>Piensa en mí</i> (3p)	[1:33:35]	[1:34:00]	1'05"
	<i>Se nos rompió el amor</i>	[02:29]	[05:15]	3'26"
	<i>Luz de luna</i>	[39:48]	[41:04]	1'56"
	<i>En el último trago</i>	[1:01:11]	[1:02:34]	1'23"
	<i>Ay, amor</i>	[1:04:21]	[1:05:50]	1'29"
	<i>Tonada de luna llena</i>	[1:38:15]	[1:40:23]	2'08"
	<i>Ay, mi perro</i>	[09:36]	[11:13]	2'17"
	<i>Sufre como yo</i>	[29:05]	[31:03]	2'38"
	<i>El rosario de mi madre</i>	[59:04]	[1:01:05]	2'01"
	<i>Somos</i>	[1:16:20]	[1:18:43]	2'23"

	<i>Tajabone</i>	[18:53]	[21:31]	3'18"
	<i>Por toda a minha vida</i>	[08:53]	[11:00]	2'47"
	<i>Cucurucucú paloma</i>	[27:52]	[31:38]	4'26"
	<i>Quizás, quizás, quizás</i>	[09:39]	[10:48]	1'09"
	<i>Moon river</i>	[25:37]	[27:02]	2'05"
	<i>Kyrie</i>	[30:13]	[32:08]	2'35"
	<i>Jardinero</i>	[33:28]	[34:46]	1'18"
	<i>Cuore Matto</i>	[44:58]	[46:15]	1'57"
	<i>Maniquí parisien</i>	[52:21]	[53:30]	1'09"
	<i>Las espigadoras</i>	[00:05]	[01:18]	1'13"
	<i>A good thing</i>	[59:57]	[1:02:35]	3'18"
	<i>Volver</i>	[1:04:45]	[1:06:21]	2'16"
	<i>Vitamin C</i>	[09:21]	[10:19]	1'38"
	<i>Robot œuf</i>	[32:20]	[34:04]	2'24"
	<i>Werewolf</i>	[1:13:21]	[1:16:16]	3'35"
	<i>Final/A ciegas</i>	[1:55:34]	[2:02:02]	7'08"
	<i>Pelo amor de amar</i>	[40:02]	[41:03]	1'01"
	<i>Se me hizo fácil</i>	[46:07]	[48:09]	2'02"
	<i>Por el amor de amar/Pelo amor de amar (2p)</i>	[56:59]	[59:06]	2'47"
	<i>Between the bars</i>	[59:20]	[1:00:31]	1'01"
	<i>I'm so excited</i>	[47:58]	[51:27]	4'09"
	<i>The look</i>	[1:21:14]	[1:26:32]	5'18"

Tabla 2 - Minutajes de entrada y salida y consiguientes duraciones de las canciones examinadas. Fuente: elaboración propia.

Comenzando por el orden, la ubicación de las 58 canciones y sus consiguientes repeticiones (reside en este concepto la frecuencia a nivel individual o microestructural) supone un *continuum* melódico²⁰⁵. De esta forma, si se posicionan en un eje o línea de tiempo cada uno de los fragmentos examinados según su minutaje de entrada y determinando el final de la sucesión en el [2:02:05] correspondiente al de *Los abrazos rotos*, la cinta que requiere un mayor tiempo para su expresión; tanto la introducción como el desarrollo/nudo y el desenlace del particular relato resultante están habitados por las diferentes inclusiones de las partituras con letra. Sin embargo, también se aprecian parcelas silenciadas siendo la más relevante la comprendida entre el [1:40:23], punto en el que finaliza *Tonada de luna llena* y el [1:55:34], donde comienza la expresión de *Final/A ciegas*. 15'11" habitados, por tanto, por los otros referentes sonoros y que, en las restantes porciones de

²⁰⁵ De hecho, esta consecución sonora propicia y justifica que varios de los discursos musicales sean coincidentes en sus devenires expresivos, originando un nuevo recurso sonoro. Entre los casos que responden a este patrón se identifica, por ejemplo, la superposición enunciativa que se produce entre *Por qué mis ojos* (inicio en el [08:33]), *SatanaSA* (en el [08:44]), *Por toda a minha vida* ([08:53]) y que, estando ya avanzados, se ven acompañados por *Vitamin C* ([09:21]), *Ay, mi perro* ([09:36]) y *Quizás, quizás, quizás* ([09:39]).

misma identidad, se manifiestan durante períodos de tiempo inferiores. De esta forma, la segunda ausencia más notable de una canción en el espectro auditivo se produce entre *Puro teatro* y la tercera presencia de *Piensa en mí* (4'15"); seguida, en orden decreciente, de las existentes entre *Somos* y *The look* (3'11"); *Robot œuf* y la versión de Matarazzo (en su segunda inclusión) (2'51"); esta última en su 3p y *Cuore matto* (2'32"); *Nur nicht aus Liebe Weinen* (4p) y *Pecadora*, así como entra esta y *Werewolf* (con 2'05" en sendos casos); *Piensa en mí* (en su tercera enunciación leitmotívica) y *Lo dudo* (2p); *Déjame recordar* y la partitura con letra de la banda sonora de 1995 señalada anteriormente (1'45"); *Un año de amor* y *Tu loca juventud* (1'30"); posicionándose muy próximos los casos existentes entre *Ne me quitte pas* (3p) y *Luz de luna* (1'15") y *En el último trago* y *Suck it to me* (2p) (1'14"); superando, finalmente, en 22" a la duración de un minuto el silencio establecido entre el final de la versión de la partitura de Brel en su identificación inicial en el montaje de *La ley del deseo* y el inicio del tema de Miguel de Molina de la producción de 1984. Las otras tres apreciaciones son menores, por lo que, esa ausencia de canciones en la banda de sonido es ligeramente perceptible: *Moon River* y *Cucurrucucú paloma* (30"); *Tajabone* y *Un año de amor* (14") y *La bien pagá* y la misma obra de Lô (2").

El segundo desvelamiento que surge tanto de la creación de la continuidad melódica, como de la tabla con las referencias específicas de cada uno de los montajes es que existe una coincidencia de doble identidad manifestada triplemente. Por un lado, *Do the swim*, *Soy infeliz* y *Las espigadoras* se posicionan en los primeros segundos narrativos acompañando a los títulos de crédito. Con independencia de los rasgos que definen a estos últimos y que aproximan a los de 1980 y 88 notoriamente al basarse en planos fijos que van sucediéndose según el ritmo musical (más perceptible en la primera referencia y donde, incluso, se reconocen puntos de sincronía expresados a través de la coincidencia de un pulso fuerte de la partitura con un cambio de imagen), el detalle más atrayente es que Almodóvar vuelve a inaugurar una de sus ficciones con una canción 18 años después de la última elección de este tipo y, precisamente, en un relato en el que el propio concepto del regreso es germen y eje del devenir narrativo. Pero, por el otro, se identifican, al mismo tiempo, otros tres casos que, precedidos por partituras instrumentales, también acompañan a las primeras secuencias de sus respectivos relatos. Se trata de *Nur nicht aus Liebe Weinen*, que continúa en la banda de sonido a *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*

Composición de Bonezzi encargada de marcar el inicio de la producción de título homónimo; *Voy a ser mamá*, que hace lo propio con *El adiós de Gloria* (también firmada por el músico de cabecera de Almodóvar durante la década de los 80) en los primeros minutos del largometraje de 1987 y, finalmente, *Se nos rompió el amor* que sigue a la *Danza española n.º5 (Andaluza)* de Enrique Granados en *Kika*. Si bien las canciones que ejercen como apertura del discurso fílmico presentan unos minutajes de entrada muy próximos; estas otras se diferencian porque no responden a equidad alguna; así, la primera comienza en el [04:08]; la segunda, en el [06:17] y la última, en el [02:29]. Además, y como se profundiza en líneas posteriores, cada una de ellas responde a unos rasgos y funciones propias, si bien puede remarcarse el hecho de que, de los seis ejemplos, cuatro se corresponden con ficciones de la primera década, ubicándose los restantes en las dos posteriores y quedando huérfana en este sentido la última etapa²⁰⁶.

Al contrario de esta referencia, el reconocimiento de las canciones conclusivas supone la revisión específica de cada uno de los largometrajes. Responden a la categoría de “Partituras con letra ubicadas en los últimos minutos del montaje” *Estaba escrito*, *Encadenados*, *Déjame recordar*, *Puro teatro*, *Resistiré*, *Tonada de luna llena*, *Final/A ciegas* y *The look*. Sin embargo, reside en el propio ejercicio denominativo una cierta ambivalencia: el posicionarse en esos finales no implica su desarrollo en paralelo al de los títulos de crédito; tampoco que este se produzca de forma total para con los mismos ni, como se ha verificado, que no se recurra a técnicas que modifiquen la duración real del componente melódico. Comenzando por el primer parámetro, todas las canciones a excepción de la de 1990 acompañan a las últimas acciones y diálogos de los personajes manteniéndose su expresión durante la presentación de los datos artísticos y técnicos que pueblan los minutos conclusivos del montaje. En este sentido, se reconocen, al mismo tiempo, diferencias: mientras que los temas entonados por Monna Bell, Lucho Gatica y La Lupe se expresan en paralelo a los rodillos informativos que se superponen a imágenes estáticas y que se corresponden con los últimos planos del montaje; los interpretados por Poveda y Metronomy hacen lo propio sobre fondos monocromáticos (en negro, para el caso de la producción de 2009 y en azul marino

²⁰⁶ En este sentido, se desea clarificar que, a pesar de que en el “Marco teórico” se ha abogado por una distribución de la obra almodovariana según períodos derivados de la evolución personal y creativa del autor, en este capítulo, se atiende a las directrices cronológicas, históricas para los análisis propuestos.

para la de 2013). Una variación habitada también por la propia evolución de la filmografía almodovariana. Por su parte, *Resistiré* se define por su exclusividad al apreciarse durante la penúltima secuencia y definitiva protagonizada por el trío constituido por Ricky (Banderas), Marina (Abril) y Lola (León) cediendo los últimos compases narrativos a una de las partituras que Morricone concibe expresamente para el título inaugural de la segunda década almodovariana y con el que comparte denominación inglesa (*Tie me up! Tie me down!*).

La aludida ausencia de correspondencia entre los desarrollos textual-visual (en tanto referente de los títulos de crédito) y musical y las actuaciones sobre los devenires melódicos se expresan conjuntamente y permiten el establecimiento de una diversidad apreciable y diferenciable que, al mismo tiempo, niega la posibilidad de un modelo aplicativo dominante: *Estaba escrito* es el único ejemplo que responde al patrón prototípico mediante el que se integra a la canción en el punto del montaje oportuno que permite su duración total sin producirse pérdida alguna de su contenido textual. Ahora bien, esto es matizable, ya que Bell comienza a interpretar la composición paralelamente al intercambio de frases que se produce entre Pepi y Bom recogido en página anterior no ocupando ese primer eslabón de la pirámide sonora hasta el [00:58]²⁰⁷ (MF 1.6.)²⁰⁸, después de un *fade in* que se produce en paralelo a la primera entonación del estribillo; por lo que, la parte previa de la letra se pierde en aras a ese favorecimiento de las voces de Maura y Alaska. *Déjame recordar* y *Tonada de luna llena* responden a un mismo ejercicio por el que, aun respetándose su duración completa, esta es insuficiente para cubrir la porción final del relato, por lo que, se ven sucedidas por otras composiciones. Esto es llamativo, sobre todo, si se tiene presente que, *a priori*, la musicalización de estas últimas secuencias no es determinante en términos significativos; no, al menos, para lo previamente acontecido y que permite la interpretación y descodificación del discurso cinematográfico. En cualquier caso, tanto la creación de Sabre y López Méndez como la versión de Veloso se ven favorecidas en su tratamiento al

²⁰⁷ De acuerdo a las comprobaciones y desconociendo la causa, es posible que, si se abre el archivo con el lector VLC, la referencia numérica no sea coexistente estableciéndose, por lo general, una diferencia de 20". Por este motivo, los cortes presentarían una duración inferior a la referida en los recursos gráficos que aparecen a lo largo de estas páginas.

²⁰⁸ Este tipo de referencia es específico para los segmentos que conforman el universo. El concepto "MF" equivale a "Minutaje fragmento" estando precedido de alusiones a puntos concretos del mismo, mientras que la cifra "X.X." lo hace con el número de producción fílmica y el posicionamiento de la canción en la misma, respectivamente. Sirviendo de ejemplo este caso, "1.6." equivale a *Pepi, Luci, Bom* (primer título en la obra almodovariana) y *Estaba escrito* como sexta partitura con letra reconocida en su banda de sonido. Las correlaciones pueden consultarse en el "Anexo I".

aprovecharse la introducción instrumental. Así, en el caso de la composición integrada en el largometraje de 1987, únicamente comparte con las voces y sonidos diegéticos sus primeros cuatro compases, quienes recaen en su ejecución en el piano, para después y, continuando a ese crecimiento progresivo del volumen, convertirse en el único referente sonoro que acompaña al último abrazo entre Pablo (Eusebio Poncela) y Antonio (Banderas) quienes, en cierta medida, se funden en una suerte reconstructiva de una *Pietà*, y al plano en el que se ve a los restantes personajes accediendo al piso en el que se encuentran y que, una vez congelado, es sobre el que se impresionan los títulos. Sin embargo, su final se alcanza en el [1:36:55], justo después de la enunciación de las partituras y canciones que conforman la banda sonora y, prácticamente, al mismo tiempo que se presentan los datos relativos a varios de los departamentos técnicos. Es en este momento cuando se empiezan a escuchar los primeros compases de *Ay, amor* que Almodóvar recupera en *La flor de mi secreto*. A pesar de que este no se manifiesta vocalmente, se reconoce en esta presencia a un punto conector que, igualmente, comparte referencialidad con el hecho de que los protagonistas de sendas películas acogen en su seno a la propia identidad del realizador manchego y responden al patrón profesional de escritores, de creadores de historias que, también, es reconocible en el mismo. Una alusión distanciada en el tiempo que participa favorablemente de esa red de interconexiones que se ha indicado con precedencia.

Por su parte, la canción original de Díaz que se recupera, en la concepción de Caetano, en la producción de 1995 cumple con la misma premisa: *Tonada de luna llena* sale de la banda de sonido en el [03:13] (MF 11.3.) después de que se escuche el principio del “mengunte” melismático conclusivo de la letra y habitante de la partitura interpretado, únicamente, por el brasileño con el consiguiente silenciamiento de las líneas melódicas instrumentales. Asimismo, se respeta al “póngate” final y al que se le adhiere una de las partituras que Iglesias compone para la narración, concretamente, la que comparte título con la misma. En este sentido, es de obligada citación el ajuste preciso, el “pegado” que se efectúa entre sendos discursos melódicos. De esta forma, los vientos que interpretan el último acorde de la versión se encuentran en una tesitura y modalidad muy pareja a la del tema del compositor vasco; por lo que apenas se aprecia la diferencia o se puede establecer la dualidad enunciativa, máxime, si se desconoce a la canción. Opuestamente a estos dos últimos casos se manifiesta *Puro teatro*, estableciendo un nuevo

esquema inclusivo que se expresa de manera exclusiva: el tema compuesto por Curet Alonso es acotado abruptamente en su final. Favoreciéndose, de nuevo, de los compases iniciales instrumentales encargados de acompañar a la conversación que se produce entre Pepa y Marisa, la primera estrofa se entona coincidiendo con la aparición del concepto “Fin” en pantalla en el [00:16] (MF 7.3.); punto de sincronía que manifiesta el posicionamiento del componente melódico en el primer nivel manifestante y que implica la subordinación de las voces de las dos actrices relegadas a un segundo plano que finaliza en el silenciamiento poco segundos después. Ese corte que determina la conclusión de la expresión musical supone la negación de la parte final de la última estrofa y de las dos frases conclusivas²⁰⁹ (“Perdona que no te crea/lo tuyo es puro teatro...”); una determinación que, si bien no implica pérdida de contenido, sí evidencia un cuidado estético mínimo, puesto que, si se hubiera deseado eliminar más cuidadosamente a la composición del espectro sonoro, se habría podido recurrir a otras fórmulas como, por ejemplo, el *fade out* y que es, precisamente, lo que se reconoce en el caso de *Final/A ciegas*. La adaptación de Iglesias dista de las precedentes por su dualidad constituyente previamente explicada y que se manifiesta en su propia denominación. Encargada de acompañar, como se ha determinado, a las últimas secuencias de *Los abrazos rotos* (de hecho, aún a la dos realidades narrativas, como se explica con mayor detenimiento más abajo), su porción textual no se reconoce hasta el [01:52] (MF 17.4.), cuando los títulos de crédito ya están en su pleno desarrollo. Lo determinante de esta conclusión es que los últimos compases de la adaptación de *A ciegas* se expresan a través de una disminución progresiva del sonido (pero manifestada de forma breve) anticipando a la par que ocasionando, la salida de la partitura de la banda de sonido a la que ocupa en solitario. Así, lo que se produce es la negación de la segunda parte de *Final* y que, a tenor de la grabación incluida en el CD, asume la función estructural de la acotación expresiva de la zambra. Esta decisión aplicativa interesa, en consecuencia, primeramente, por el tratamiento referido y que evidencia ese grado de estética más elevado irreconocible en el comentario precedente y, en segundo lugar, retomando una propuesta anterior, la equiparación buscada y manifestada entre la expresión de lo musical y

²⁰⁹ Se recuerda que las letras de las 58 canciones analizadas pueden consultarse en el “Anexo IV”; figurando las compuestas en idiomas diferentes al castellano acompañadas de su traducción y las que han sufrido un proceso de adaptación, por las diferentes creaciones oscilantes entre la concepción original y la almodovariana.

de lo texto-audiovisual. Sustentado, posiblemente, en la correlación que la letra del tema entonado por Poveda tiene para el período pasado del relato protagonizado por Lena y que, al mismo tiempo, es la actriz principal de la ficción (sociación en la que se profundiza con posterioridad), es ese el posible motivo que justifica tanto el comienzo de la expresión melódica en el minutaje señalado, como su consiguiente equidad con la de los títulos de crédito y que, de igual modo, suelen ser planteados de tal forma que se produzca el mayor grado de simultaneidad posible, si bien, no es objeto analítico de esta investigación y, por lo que se viene manifestando, tampoco es un criterio determinante en la concepción filmográfica de Almodóvar.

Comprendiendo que *Puro teatro* y *Final/A ciegas* responden a un mismo esquema aplicativo, el cuarto y último se ejemplifica a través de las inclusiones de *Encadenados* y *The look* y que, *grosso modo*, se expresan en paralelo. Manteniendo el cumplimiento presencial para con los últimos planos, la canción que concluye al relato de 1983 se define por su doble enunciación y que, como se ahonda en el apartado dedicado a la frecuencia, responde a la propia limitación de la relación entre las dos mujeres protagonistas. Comenzando *in media res* (característica que se identifica en otras de las inclusiones melódicas), los coristas son los encargados de incorporar a la línea melódica textual en el [00:32] (MF 3.4.), momento en el que se produce el abrazo entre la Madre Superiora y Sor Estiércol. Estos compases de la partitura anuncian la proximidad de su propia conclusión produciéndose en el [01:20] (*ibídem*), aunque, y recuperando la tendencia precedente, de forma abrupta. Sin embargo, y, de nuevo, refiriendo a otra de las fórmulas ya detalladas, se plantea un ensamblaje entre sendas presencias siendo prácticamente inapreciable el corte dado el recurso por el que se aprovecha un compás que presenta similares rasgos. Por tanto, este bolero aglutina tres esquemas siendo el más relevante, precisamente, ese acoplamiento de una misma partitura con letra y que ostenta la reiteración. Contribuye a su favor el hecho de que, al no tratarse de dos enunciaciones plenas, el espectador que no conozca la composición, puede considerar que se desarrolla de acuerdo a su forma natural percibiendo, únicamente, que su duración es llamativa si se compara con una prototípica. De misma forma, merece destacarse que, si se ha señalado cómo la canción concluyente de *Mujeres al borde de...* Queda regida por la duración de los títulos, la interpretada por Lucho Gatica no responde a la misma premisa al respetarse su enunciación plena e, incluso, esta se produce acompañada de un plano negro a partir del [04:08]

(MF 3.4.). Propuesta que afianza el comentario inicial de la ausencia de patrones específicos en lo concerniente a la inclusión de las composiciones con recurso textual en la obra del manchego. Finalmente, es también el recurso de la ampliación referencial explicado el que se reconoce en la inserción de *The look* en los minutos finales de la última cinta almodovariana; de hecho, su tratamiento presenta un nivel de cuidado que hace que la modificación sea, práctica y únicamente, percibida cuando se trabaja con precisión sobre el recurso melódico con letra. Lo que se propone con este último caso es el aprovechamiento de una de las células rítmico-musicales que habitan la última parte de la partitura *indie* para reiterarla y, dada esa referencialidad cíclica que porta por sí misma, potenciar que pase desapercibida. De esta forma, el trucaje sonoro permite el desarrollo de los títulos de crédito acompañados de principio a fin por un solo recurso musical, lo que, en cierta medida, aporta unicidad, sobre todo, cuando el tema de Metronomy responde a la vertiente vanguardista y presenta escasos puntos conectores con las partituras que Iglesias compone para la columna sonora de 2013 no siendo sencillo, por tanto, plantear esa continuidad reconocida para el caso de 1995 y que, al mismo tiempo, se produce gracias a la coincidencia en términos de instrumentalización.

Regresando al *continuum* melódico que ha inaugurado este apartado y, al mismo tiempo, al eje resultante de la superposición de las 58 canciones y las correspondientes repeticiones en los casos establecidos, otra realidad que se ha apreciado es la presencia de varias de ellas en los *plot point* o puntos de giro de sus respectivos montajes, ubicación aludida inicialmente. Por ende, y, atendiendo a esa estructura sustentada en los tres momentos narrativos, se reconoce esta identidad en *Susan get down*, *Cucurucucú paloma* y *Robot œuf*, en cuanto a potenciadores del paso de la introducción al desarrollo/nudo y en *Piensa en mí* (3p) y *Somos*, con respecto a este último y el desenlace.

En lo concerniente a las canciones que participan de ese punto de giro inicial, ha de destacarse que no existe coincidencia alguna entre sus minutajes de entrada, pero sí se aprecia una proximidad entre las dos primeras: mientras que la canción de la producción de 1987 se desarrolla en el fragmento [25:22-26:23], la de 2002 lo hace en el [27:52-31:38], existiendo entre ambas 2'30" ocupados, como se puede comprobar en la tabla, por las expresiones coincidentes de *Moon river* y *Tu loca juventud*. Por su parte, *Robot œuf* inicia su enunciación en el [32:20]. Ahora bien, a pesar de las posiciones distantes que ocupan, todas ellas se expresan en una porción narrativa donde tiene lugar el acontecimiento que propicia el nacimiento de la trama que propicia el avance

del relato. Así, el tema de Almodóvar&McNamara acompaña al momento en el que tiene lugar la primera conversación entre Pablo y Antonio; hecho que convierte a la pareja constituida por el cineasta y Juan en un trío con la incorporación del personaje de Banderas; el interpretado por Veloso hace lo propio en una secuencia en la que Marco recuerda su pasado compartido con Lydia (ejemplo de una alteración del orden narrativo que se explica con mayor detenimiento después) y el firmado conjuntamente por Uffie y Feadz musicaliza al momento en el que Diego sufre el colapso por el consumo conjunto de dos drogas y que propicia su adentramiento en el pasado de Mateo Blanco guiado por el propio cineasta. Por el contrario, y a pesar de las coincidencias, no se reconoce en las diferentes composiciones con letra a la facultad de la modificación narrativa y sí una función de acompañamiento, de musicalización, de acuerdo al término que se viene empleando, de los momentos narrativos en los que esta tiene lugar. De mismo modo, se reconocen a otros dos fragmentos en los que el *plot point* presenta conexiones con el recurso musical: en la inclusión de *Un año de amor* nacen algunos de los motivos que propician el surgimiento del desarrollo/nudo siendo el asesinato del marido de Rebeca a manos de su propia esposa ubicado en el [34:18] del montaje. Algo parejo se reconoce en *La mala educación* donde el reencuentro entre Zahara y el Padre Manolo y la consiguiente lectura del guión que ha escrito Ignacio y en el que se revela su pasado de abusos en el colegio salesiano se reconoce en el [25:02]; punto de partida para la secuencia de números musicales protagonizados por el personaje en su edad infantil y que encuentra a su primera manifestación en *Moon river* ([25:37]). Dos ejemplos, por tanto, en los que la partitura con componente vocálico-textual es evocadora de un pasado desencadenante de emociones y acciones por parte de diferentes personajes.

Además de estos puntos de giro iniciales musicalizados, se identifican a dos finales y que propulsan el desencadenamiento de la conclusión del texto filmico. Cronológicamente, el primer caso se identifica en la segunda enunciación de *Piensa en mí*, establecida en el [1:28:22]. Siendo Letal el encargado de su escenificación, en el fragmento se produce su reencuentro con Rebeca, una vez el personaje ha salido de prisión, y, con él, la confesión del travesti de su triple identidad y de su deseo de formar una familia con la hija de la estrella a la que imita. Una confesión que, minutos después, se ve complementada por la hospitalización de Becky del Páramo y que supone un desenlace complementario: el de la relación entre madre e hija. *Somos* implica el segundo

ejemplo siendo el recurso melódico que acompaña a la relación sexual nocturna que mantienen Elena y Víctor y que conlleva el reconocimiento sentimental de la primera para con el segundo y la consiguiente confesión a su marido, hecho que, de misma forma, propicia una serie de acciones a diferentes niveles y a través de los personajes principales que impulsa al guión a sus secuencias finales. En este sentido, la versión de Chavela encuentra a su minutaje de entrada en el [1:16:20]. Se aprecia con esta referencia que no existe equidad posicional entre sendos casos al discurrir entre ellos, aproximadamente, 10' que son ocupados por las expresiones de *Puro teatro* y *The look* en cuanto al eje narrativo global propuesto. Asimismo, reside en estas posiciones otro aspecto interesante y que, en cierta medida, remite a las primeras consideraciones de este apartado: las duraciones variables de cada uno de los largometrajes determina la dificultad de la coincidencia en las ubicaciones de los puntos de giro, si bien, y, a tenor de lo que se viene remarcando, el protagonismo que Almodóvar le concede a la canción permite las correlaciones establecidas y ese continuo enunciado melódico identificado. De hecho, surge a raíz de este comentario otro de los resultados que se derivan de la consulta de la tabla 2 (pp. 290-291) y es la concatenación o práctica **continuidad enunciativa** existente entre dos o más partituras con letra posicionadas en un mismo texto filmico.

La revisión de este parámetro evidencia que, de las 19 producciones analizadas, ocho de ellas lo ejemplifican y, además, mantienen la tendencia a lo largo de las cuatro décadas: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *Laberinto de pasiones*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Y *La ley del deseo* lo hacen con respecto a la primera; *La flor de mi secreto*, con la segunda; *La mala educación* y *Volver*, con la tercera y *La piel que habito*, con la cuarta y última. Si se organizan las diferentes manifestaciones de menor a mayor separación entre los finales e inicios de las enunciaciones melódicas, los resultados obtenidos son los siguientes: *Suck it to me* y *Gran ganga* están separadas, únicamente, por 1" ([31:55-31:56]), creando un flujo musical que responde, al mismo tiempo, a la naturaleza de las secuencias en las que se integran y en las que reside la condición documental, ya que, a través de las actuaciones del propio dúo Almodóvar&McNamara y del conjunto ficticio Ellos, el realizador muestra uno de los desarrollos prototípicos de los conciertos de la Movida, además, en uno de los emplazamientos habituales de la época: la sala "Carolina". 8" son los que separan a *SatanaSA* y *Voy a ser mamá* ([08:36-08:44]) presentando, en cierta medida, la misma justificación al actuar sendas composiciones con letra como recurso ambiental de la sala

de fiestas en la que se encuentran los personajes principales. El tercer caso en el que el ocurrir entre las dos inclusiones es mínimo se percibe entre *Por el amor de amar/Pelo amor de amar* (2p) y *Between the bars* ([59:06-59:20], 14”). Una ejemplificación que no coincide con las dos previas y que, como se detalla más abajo, responde a cuestiones de orden y reactivación del pasado.

Tres son las propuestas manifestantes en las que no se supera al minuto entre sus dos referencias siendo coincidentes, además, dos de ellas en su distanciamiento. Así, entre *Muy cerca de ti* y *Por qué mis ojos* se desarrollan 1’12” del relato ([07:26-08:38]); alzándose hasta el 1’20” en los casos entre *SatanaSA* y *Ne me quitte pas* ([09:36-10:56]) y entre el *Kyrie* y *Jardinero* ([32:08-33:28]). Nuevamente, triple referencia para los ejemplos de fragmentos musicalizados con separaciones comprendidas tanto en el espectro de los dos como de los 3’. Entre los primeros, *Lo dudo* (2p) y *Déjame recordar*, con 2’01” entre ellos ([1:33:49-1:35:10]), seguidos de *A good thing* y *Volver*, con 2’10” ([1:02:35-1:04:45]), y *En el último trago* y *Ay, amor*, con 2’27” ([1:02:34-1:04:21]). Por su parte y, entre los segundos, *Ne me quitte pas* (2p) y su propia tercera inclusión, distando entre sí en 3’04” ([38:33-41:37]); *Moon river* y el *Kyrie*, haciéndolo en 3’11” ([27:02-30:13]) y, finalmente, 3’30” ([59:00-1:05:42]) es el tiempo que acontece entre las presencias segunda y tercera del tema alemán en el montaje del largometraje de 1984. Por su parte, los otros cuatro casos identificados se ostentan en cifras superiores al transcurrir entre la primera enunciación de la canción de Los Panchos y la versión de Matarazzo 4’09” ([32:46-36:55]); 5’04” ([41:03-46:07]), entre *Pelo amor de amar* y *Se me hizo fácil*, 5’28” ([26:23-31:11]), entre *Susan get down* y *Lo dudo*, 6’06” ([46:15-52:21]), entre *Cuore matto* y *Maniquí parisien* y, finalmente, 6’42” ([59:00-1:05:42]), entre las dos últimas expresiones de *Nur nicht aus Liebe Weinen*. De esta aproximación se deriva que, a pesar de ser una constante en la ubicación del recurso melódico con letra, únicamente, representa al 24% de los fragmentos examinados, por lo que, no puede considerarse una tendencia; pero sí, como se viene de señalar, un ejercicio reiterativo que permite una comparación entre los casos referidos. Asimismo, varios de ellos merecen una profundización, sobre todo, por el reconocimiento de especificidades llamativas: a los comentarios efectuados de las continuidades residentes entre *Suck it to me* y *Gran ganga* y *Voy a ser mamá* y *SatanaSA* se suma, primeramente y por proximidad, el relativo a *A good thing* y *Volver* al reconocerse las dos canciones en unas secuencias grabadas en un bar y donde se está celebrando

un evento festivo. Si bien la primera acomete una función ambiental y en la segunda reside la actuación, su secuencia inclusiva responde a esa naturaleza del fragmento narrativo y, al mismo tiempo, en términos de categoría espacial; detalle en el que se sustenta la equidad con las producciones de 1982 y 1987. Precisamente, *La ley del deseo* es, junto a *La mala educación*, la cinta que ejemplifica más exhaustivamente cómo un relato cinematográfico puede presentar una condición musical sin responder, propiamente, a esa catalogación de géneros narrativos. En este sentido, Almodóvar propone para la historia protagonizada por Pablo, Tina, Juan, Antonio y Ada una serie de fragmentos musicalizados y entre los que se descubre un paralelismo. El resultado es que hasta el [43:06] se identifica a siete de las 10 canciones que constituyen su banda sonora. Así, *Voy a ser mamá*, *SatanaSA*, *Ne me quitte pas*, *Susan get down*, *Lo dudo* y el tema francés en su segunda y tercera inclusión crean el *continuum* melódico de forma individualizada para este largometraje respondiendo las tres canciones del dúo del cineasta y McNamara a la función ambiental ya referida y actuando, al mismo tiempo, como acompañamiento de los encuentros que el personaje central tiene con los dos hombres con los que mantiene una relación. Se reconoce en este hecho al reflejo indicado, ya que, si *SatanaSA* acompaña a Pablo en su salida de la sala de fiestas y encuentro con un nuevo amante, en su continuidad manifestante le sigue la versión del tema de Brel que, diegetizada por el propio individuo ficcional, señala la llegada de su pareja actual (Juan) a su casa. Aun con variaciones, *Susan get down* y *Lo dudo* ejercen de mismo modo: mientras que el primer tema con letra musicaliza a la segunda conversación que se produce entre el cineasta y Antonio, las voces e instrumentos de Los Panchos hacen lo propio con el reencuentro entre ambos hombres y que se produce al acudir, de nuevo, el último a la vivienda del artista. Dos canciones ligadas, por ende, a dos parejas que, al mismo tiempo, conforman uno de los triángulos amorosos prototípicos del universo almodovariano. En lo concerniente a la cinta de 2004, la conjunción melódica queda determinada por el regreso al pasado infantil de uno de los personajes y que, respondiendo, en gran parte, al esquema de un resumen dilatado (si bien, regido por la lectura de la narración intradieética que habita a *La mala educación*) explica cómo los momentos musicales eran habituales en ese período siendo *Moon river*, el *Kyrie* y *Jardinero* algunas de las partituras con letra que los protagonizan. Un pentagrama de 9'09" de duración y en el que sus componentes músico-instrumentales y textuales sufren una adaptación que, como se

explica más detenidamente después, responde, precisamente, a esa adecuación a la realidad representada. En este sentido, es apreciable que estos dos últimos casos presentan diferentes condiciones reconociéndose un mayor grado de justificación narrativa en el último comentado y que, sin embargo, tampoco niega el posicionamiento de las diferentes canciones de *La ley del deseo* que, respondiendo a directrices configuradoras, se comprenden una vez examinada la película en su duración completa. Las restantes sucesiones melódicas reconocidas no presentan identidades que aporten datos relevantes para esta perspectiva, pero sí para las valoraciones de significado y las concepciones leitmotívicas que se comentan párrafos más abajo.

Finalmente, otra de las apreciaciones que se obtiene al recrear las líneas de montaje de cada uno de los 19 largometrajes analizados y la consiguiente comparación a nivel de décadas es que existe una **complementariedad** entre ellas cuando no ostentan por sí mismas la especificidad constituyente; esto es, su acotación inicial y final por un recurso melódico con letra. De esta manera, el ejercicio planteado supone que *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* sea comprendida como una unidad dadas las presencias referidas de *Do the swim* y *Estaba escrito* en su primera y última secuencia, respectivamente; *Laberinto de pasiones* y *Entre tinieblas* se entienden conjuntamente, ya que, a falta de musicalizar la introducción resultante, *Suck it to me* marca el inicio de las manifestaciones melódicas sucediéndose en el fluir narrativo *Gran ganga*, *Encadenados* (estas dos canciones son coincidentes en su enunciación superando, de hecho, la del 82 en 1'07", a la de la producción posterior), *Suck it to me* (1983) y *Encadenados* (2p), encargada de finalizar la línea filmica conjunta (el segundo título dura 2'22" más que el primero). Lo mismo se establece para el cuarto y el quinto relato filmico almodovariano, puesto que, iniciado *¿Qué he hecho yo...!!* Con la secuencia melódica establecida entre la partitura de nombre homónimo compuesta por Bonezzi y *Nur nicht aus Liebe Weinen*, y con las inclusiones de *La bien pagá* y el reparto de las diferentes repeticiones del tema alemán, la suma narrativa concluye con *Espérame en el cielo*, la versión entonada por Mina posicionada en el [1:34:27] de *Matador* y, al mismo tiempo, dejando sin cubrir, únicamente, al último minuto del montaje de la cinta del 84. *La ley del deseo* retoma la unicidad reconocida para la primera ficción almodovariana dada la referida acotación melódica a la que se expone su línea de montaje, mientras que, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* responde de igual manera, si bien, con un menor número de canciones y, por

ende, con una masa musical intermedia, ubicada en el desarrollo/nudo, *quasi* inapreciable al incluirse, únicamente, la segunda expresión de *Soy infeliz* con una duración de 1’34”.

La década de los 90 mantiene a la premisa de la complementariedad proponiéndose el primer caso entre *¡Átame! Y Tacones lejanos*. De este modo, la primera producción de la década se ajusta al montaje de la segunda quedando iniciada la expresión musical con letra por *Un año de amor* y siguiéndola *Canción del alma*, *Piensa en mí*, *Pecadora*, *Piensa en mí* (2p), *Resistiré* y *Piensa en mí* (3p), reproduciéndose las dos últimas en el mismo margen temporal y superando la canción del 90 en 37” a la del 91. Continuando la constitución de la década, *Kika* y *La flor de mi secreto* se ensamblan igualmente quedando acotadas por la *Danza española* de Granados y el tema flamenco interpretado por Fernanda de Utrera en su inicio y por *Tonada de luna llena* y la partitura original de Iglesias en su final. En su parte central y sin ocasionarse posicionamientos compartidos se expresan, por orden de inclusión, *Luz de luna llena*, *En el último trago* y *Ay, amor*. Como punto final del período, los largometrajes de 1997 y 1999 pueden comprenderse de acuerdo al planteamiento que se viene exponiendo, apreciándose, de nuevo, la ausencia reconocida en la primera asociación al no existir ninguna canción en los compases finales de la línea de tiempo obtenida. Ahora bien, la distancia existente entre el final de la última manifestación melódica con letra (12’33”) es inferior a la apreciada previamente (15’07”); compartiendo, en cualquier caso, sendas creaciones la función atribuida de la musicalización de la alteración narrativa impulsadora del desenlace. Consecuentemente, el resultado de esta suma reconoce en *Ay, mi perro* a su primera composición con recurso textual, estando seguida de *Tajabone*, *Sufre como yo*, *El rosario de mi madre* y *Somos*.

La tercera década, habitada por las cintas estrenadas entre el 2002 y el 2009, ofrece un mayor grado de complejidad en términos aplicativos, al producirse no sólo la pérdida de la tendencia posicional de las canciones en los desenlaces, también el establecimiento del aglutinamiento de las mismas en porciones narrativas próximas. Además, en esta ocasión, la combinación se propone para las cuatro producciones y no de forma dual como se ha efectuado con precedencia. La línea de montaje aglutinadora se caracteriza por presentar a *Las espigadoras* como la canción que marca su expresión estando seguida por *Por toda a minha vida*, *Vitamin C*, *Quizás, quizás, quizás* (la creación de Can, incorporada 1’08” después de la de Elis Regina, la acompaña en su expresión durante 1’38”, coincidiendo la voz de esta última con la de Sara Montiel durante 1’09” en el

espectro sonoro), *Moon river*, *Cucurrucucú paloma*, el *Kyrie*, *Robot œuf*, *Jardinero* (su inclusión se produce después de que la voz de Uffie lleve escuchándose 1'08”), *Cuore matto*, *Maniquí parisien*, *A good thing*, *Volver*, *Werewolf* y *Final/A ciegas* como punto final musical.

Por último, el período constituido por *La piel* y *Los amantes pasajeros* regresa al modelo combinatorio inicial propiciado, al mismo tiempo, por su naturaleza dual. Así, la coexistencia de sus partituras con recurso vocálico textual en un mismo devenir narrativo supone la incorporación de *I'm so excited* después de las expresiones de *Pelo amor de amar* y *Se me hizo fácil*; si bien, esta es parcial al iniciar su desarrollo el tema popularizado por las hermanas Pointer cuando la versión de Buika lleva presente en la banda de sonido 1'51” y restando 51” para su salida de la misma. Posteriormente, se suceden *Por el amor de amar/Pelo amor de amar* (2p), *Between the bars* y *The look*, de nuevo, como partitura con letra que musicaliza a las últimas acciones y a los títulos de crédito.

De estos ejemplos de cohabitación interfilmica, en tanto que se producen nuevos *pseudo* montajes sonoros a través de los habitantes musicales específicos analizados correspondientes a dos o más largometrajes, no se desprende una lectura determinista en tanto reconocimiento de una tendencia justificada o perseguida por el propio realizador; pero, sí, y, como se ha matizado para cada uno de los casos, la reiterada complementariedad que señala la aleatoriedad de las ubicaciones de las canciones quedando regidas por los intereses narrativos de Almodóvar y que recurre a este tipo de elemento musical en aras de favorecer la significación y expresión de los diferentes fragmentos en los que se las reconoce. Una complementariedad potenciadora, al mismo tiempo, del *continuum* melódico.

A pesar de que en las páginas previas se ha profundizado en el orden de las 58 canciones analizadas y sus respectivas repeticiones entendiéndose, por tanto, al concepto en su acepción de sucesión o secuencia de recursos, este también puede plantearse a través de otros parámetros como, por ejemplo, la **catalogación** de las diferentes películas según el número de partituras con letra que forman parte de su banda sonora manifiesta; es decir, la presentada en el montaje cinematográfico. De esta forma, atendiendo exclusivamente a la unidad musical y negando, por tanto, a las repeticiones de índole leitmotívica, la producción que encabeza al conjunto es *La ley del deseo* con siete melodías con, al menos, un pentagrama textual. Le siguen *Pepi, Luci, Bom* y *La mala educación* con seis; *Carne trémula*, *Los abrazos rotos* y *La piel que habito* con cuatro; tres son las reconocidas en *Entre tinieblas*, *Tacones lejanos*, *La flor de mi secreto* y *Volver*;

reduciéndose la cifra en una unidad para las columnas sonoras de *Laberinto de pasiones*, *¿Qué he hecho yo...!!*, *¡Átame! Kika*, *Hable con ella* y *Los amantes pasajeros*; mientras que la unicidad constituyente se expresa, únicamente, a través de *Espérame en el cielo* y *Tajabone* para los títulos respectivos de 1986 y 1999. Si, por el contrario, se tienen en cuenta todas las manifestaciones, es decir, se convierte en unidad de recuento el fragmento musicalizado, los resultados arrojan estabilidades a la par que diferencias notables: la producción de 1987 sigue siendo la más melódica al contar con 10 porciones de esta identidad; siguiéndola, de nuevo, las de 1980 y 2004 con la misma cifra previa (es decir, seis unidades; número que determina, consecuentemente, la ausencia de la repetición enunciativa). Las películas del 84, 91 y 2011 se equiparan en este caso con cinco porciones narrativas musicalizadas por una canción siendo el caso más relevante el primero al sumarse tres presencias que, además, responden de forma inequívoca a una misma composición (*Nur nicht aus Liebe Weinen*). *Carne trémula* y *Los abrazos rotos* se mantienen en el mismo número que antes quedando acompañados por *Entre tinieblas* y que suma la segunda presencia del bolero interpretado por Lucho Gatica. Misma inmovilidad se reconoce en *La flor de mi secreto* y *Volver* con sus unicidades inclusivas que, en esta ocasión, comparten posicionamiento con *Laberinto de pasiones* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, con tres canciones cada una de ellas. Finalmente, los largometrajes restantes (*Matador*, *¡Átame! Kika*, *Todo sobre mi madre*, *Hable con ella* y *Los amantes pasajeros*) no sufren alteración alguna quedando exentas de la enunciación repetitiva. Ahora bien, de esta comparativa surgen algunas consideraciones que participan activamente del dibujo analítico genérico de la conformación de las bandas sonoras almodovarianas según las cuatro décadas históricas: en primer lugar, la unicidad sólo es compartida por los 80 y los 90; asimismo, la dualidad invariable se establece como constante a partir de la segunda década quedando manifestada, de hecho, doblemente (*¡Átame! Con Canción del alma* y *Resistiré* y *Kika*, con *Se nos rompió el amor* y *Luz de luna*). Los primeros diez años evidencian la ausencia de correspondencia absoluta entre las unidades melódicas con componente textual y los fragmentos que musicalizan con la excepción de *Matador*; mientras que los períodos comprendidos entre la cinta del 90 y la del 99 y las de 2002 y 2009 se definen por lo contrario (es más, de las 10 películas que las habitan, sólo *Tacones lejanos* admite a las recuperaciones en la banda de sonido) suponiendo un regreso al punto inicial *Los amantes pasajeros* dada la

coexistencia de una columna sonora con cambios numéricos y otra sustentada en el principio de la unicidad. Se reconoce en estas líneas a la modificación que sufre la selección inclusiva a partir de *¡Átame!* Al abogarse por expresiones únicas que expulsan de la teoría aplicativa en la concepción almodovariana al recurso leitmotívico. Uno que, de forma ocasional, se reconoce en los largometrajes de 1991 y 2011, pero que, precisamente, destaca por su recuperación y no por la normalidad inherente que presenta en el modelo clásico de la conformación de la banda sonora. Continuidad de un rechazo que, al mismo tiempo, demarca la distancia entre las constituciones de las propias a las tres últimas décadas y las de la inaugural.

Si bien se profundiza en esta última alusión en el apartado dedicado a la frecuencia, de lo expuesto en las páginas anteriores se pueden remarcar tres consideraciones que suponen la culminación de este comentario global: el **incremento notable** de habitantes melódicos con letra que sufren tres bandas de sonido, la cadencia aumentativa en la constitución de las mismas y la complejidad residente en *Encadenados* (2p). Con respecto a la primera, matizar la diferencia reconocida entre las unidades musicales con letra y los fragmentos fílmicos que quedan habitados por ellas siendo triple para los casos de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Y *La ley del deseo*, si bien sendos se diferencian en que, mientras que en el primer título se produce con la repetición del tema interpretado por Zarah Leander; en el segundo, la variabilidad se manifiesta a raíz de la recuperación tanto de la versión de Matarazzo como de las voces de Los Panchos. Por su parte, *Tacones lejanos* admite una doble presencia, nuevamente, a través del mismo recurso y que es la versión que hace Luz Casal de la composición firmada por Lara. Todas estas identificaciones responden a una propuesta narrativa e informativa en la que se ahonda en uno de los apartados posteriores. Relativo a la citada cadencia, lo que se ha percibido es que determinados títulos se expresan en términos de incremento en cuanto a las unidades musicales puras analizadas; así, *Laberinto de pasiones* y *Entre tinieblas* responden a las cifras 2-3; *Matador* y *Mujeres al borde de...* A las de 1-2; *¡Átame!* Y *Tacones lejanos* recuperan a la primera; mientras que entre *Kika*, *La flor de mi secreto* y *Carne trémula* el ejercicio acumulativo es 2-3-4. Para la tercera década fílmica se puede establecer una nueva secuencia, aunque implica la omisión de la cinta de 2004; el resultado es de 2-3-4 para la sucesión entre *Hable con ella*, *Volver* y *Los abrazos rotos*. Ejercicio acumulativo que, como el planteado para la complementariedad posicional de las partituras con

letra, parece responder más a una coincidencia que a una búsqueda efectiva de correspondencias por parte de Almodóvar y quien, por el contrario, sí participa notoriamente del incremento de las presencias dada la justificación constitutiva e informativa citada. Finalmente, la problemática que plantea *Encadenados* en su segunda presencia responde a determinismos en los cómputos: a falta de la profundización pertinente, se engloba en su referencia “(2p)” a la doble recuperación comentada, puesto que, si bien se desarrolla, inicialmente, de forma parcial y, con posterioridad, completa, se comprende que el devenir enunciativo y melódico que manifiesta sustentado, al mismo tiempo, en ese ensamblaje que se hace entre sus dos enunciaciones propicia su entendimiento como una inclusión manifestante que, al mismo tiempo, es percibida como tal por la práctica totalidad de espectadores. Una identidad duplicada que, *grosso modo*, recuerda a lo defendido en el capítulo anterior para la conformación unitaria de *Por el amor de amar/Pelo amor de amar* (2p).

4.2.2. . Diferentes duraciones para mismas identidades.

Como se ha producido en el comentario del orden, la duración ha sido aplicada en este análisis desde una doble perspectiva: además de la inherentemente narrativa, su acepción básica determina, de acuerdo al DRAE, que se trata del “tiempo que dura algo o que transcurre entre el comienzo y el fin de un proceso”. Si bien consideraciones de esta naturaleza han poblado las páginas previas determinando la proximidad residente entre sendos conceptos, se considera obligatorio ceder las consiguientes a una profundización en otros dos resultados generales obtenidos, consecuencia del establecimiento de dos parámetros: su duración diegética, que puede responder total o parcialmente a la de la grabación y el porcentaje que las canciones suponen para con el total de minutos de la pieza filmica. De esta manera, en la siguiente tabla se presentan las cifras obtenidas remarcándose la independencia apreciativa del análisis musivisual. Lo que se quiere decir es que son datos que aparecen cuando se produce una aproximación superficial al texto cinematográfico, sin tener en cuenta las restricciones asociadas a las variables propuestas y que evidencian la posibilidad no sólo de establecer determinismos expresivos en términos numéricos, también definir un mapa distributivo que, en este caso, permite reconocer tendencias y características en cuanto al recurso musical como se aprecia en los siguientes párrafos.

DL = Duración largometraje (minutos) / **DTC** = Duración total canciones (minutos)
DTC f (I) = Duración total canciones fuente (I) / **DTC f (E)** = Duración total canciones fuente (E)
% TC = Porcentaje expresivo total canciones (con respecto a la DL)²¹⁰

DL y DTC	Duración fílmica canciones	DTC f (I)	DTC f (E)	% TC
[77'32"] / [14'65"]	<i>Do the swin</i> : 4'33"	12'09"	2'56"	18'95%
	<i>Muy cerca de tí</i> : 2'22"			
	<i>Por qué mis ojos</i> : 1'36"			
	<i>Tu loca juventud</i> : 2'02"			
	<i>Murciانا marrana</i> : 2'28"			
	<i>Estaba escrito</i> : 2'39"			
[94'21"] / [8'39"]	<i>Suck it to me</i> : 3'35"	7'03"	1'36"	8'9%
	<i>Gran ganga</i> : 3'28"			
	<i>Suck it to me</i> (2p): 1'36"			
[96'03"] / [14'22"]	<i>Encadenados</i> : 2'34"	9'19"	5'03"	14'80%
	<i>Suck it to me</i> : 2'15"			
	<i>Salí porque salí</i> : 4'30"			
	<i>Encadenados</i> (2p): 5'03"			
[97'10"] / [10'19"]	<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i> : 1'28"	10'19"	—	10'49%
	<i>La bien pagá</i> : 3'35"			
	<i>Nur nicht aus...</i> (2p): 0'45"			
	<i>Nur nicht aus...</i> (3p): 2'27"			
	<i>Nur nicht aus...</i> (4p): 2'44"			
[101'29"] / [2'23"]	<i>Espérame en el cielo</i> : 2'23"	—	2'23"	2'20%
[97'41"] / [19'12"]	<i>Voy a ser mamá</i> : 2'19"	13'38"	5'34"	19'63%
	<i>SatanaSA</i> : 1'33"			
	<i>Ne me quitte pas</i> : 2'59"			
	<i>Susan get down</i> : 1'01"			
	<i>Lo dudo</i> : 1'35"			
	<i>Ne me quitte pas</i> (2p): 2'18"			
	<i>Ne me quitte pas</i> (3p): 1'29"			
	<i>Guarda che luna</i> : 2'14"			
	<i>Lo dudo</i> (2p): 2'39"			
	<i>Déjame recordar</i> : 1'45"			
	<i>Soy infeliz</i> : 2'07"			
	<i>Soy infeliz</i> (2p): 1'34"			
[84'27"] / [5'59"]	<i>Puro teatro</i> : 2'18"	1'34"	4'25"	6'63%
[96'30"] / [4'11"]	<i>Canción del alma</i> : 2'39"	4'11"	—	4,26%
	<i>Resistiré</i> : 1'32"			
[109'07"] / [12'57"]	<i>Un año de amor</i> : 3'05"	12'57"	—	11'52%
	<i>Piensa en mí</i> : 4'07"			
	<i>Pecadora</i> : 3'30"			
	<i>Piensa en mí</i> (2p): 1'10"			
	<i>Piensa en mí</i> (3p): 1'05"			
[109'24"] / [5'32"]	<i>Se nos rompió el amor</i> : 3'26"	—	5'32"	4'87%
	<i>Luz de luna</i> : 1'56"			

²¹⁰ Cifras numéricas de valor aproximado.

[101'06"] / [5']	<i>En el último trago:</i> 1'23" <i>Ay, amor:</i> 1'29" <i>Tonada de luna llena:</i> 2'08"	1'23"	3'37"	5%
[96'50"] / [9'19"]	<i>Ay, mi perro:</i> 2'17" <i>Sufre como yo:</i> 2'38" <i>El rosario de mi madre:</i> 2'01" <i>Somos:</i> 2'23"	---	9'19"	9'52%
[97'] / [3'18"]	<i>Tajabone:</i> 3'18"	---	3'18"	3'28%
[108'25"] / [7'13"]	<i>Por toda a minha vida:</i> 2'47" <i>Cucurucucú paloma:</i> 4'26"	4'26"	2'47"	6'59%
[101'14"] / [9'33"]	<i>Quizás, quizás, quizás:</i> 1'09" <i>Moon river:</i> 2'05" <i>Kyrie:</i> 2'35" <i>Jardinero:</i> 1'18" <i>Cuore Matto:</i> 1'57" <i>Maniquí parisien:</i> 1'09"	9'33"	---	9'22%
[116'03"] / [6'47"]	<i>Las espigadoras:</i> 1'13" <i>A good thing:</i> 3'18" <i>Volver:</i> 2'16"	5'34"	1'13"	5'58%
[122'05"] / [14'05"]	<i>Vitamin C:</i> 1'38" <i>Robot œuf:</i> 2'24" <i>Werewolf:</i> 3'35" <i>Final/A ciegas:</i> 7'08"	3'62"	10'43"	11'51%
[115'15"] / [6'51"]	<i>Pelo amor de amar:</i> 1'01" <i>Se me hizo fácil:</i> 2'02" <i>Por el amor de amar/Pelo amor de amar (2p):</i> 2'47" <i>Between the bars:</i> 1'01"	5'50"	1'01"	5'7%
[86'37"] / [9'27"]	<i>I'm so excited:</i> 4'09" <i>The look:</i> 5'18"	4'09"	5'18"	10'73%

Tabla 3 - Duraciones totales de las canciones según su naturaleza (I/E) y porcentajes manifestantes de las masas melódicas con letra. Fuente: elaboración propia.

Así, la comparativa de los resultados permite establecer una serie de líneas directrices en cuanto a la configuración de la banda sonora almodovariana en términos de la canción como tipo de composición determinante. Desde un posicionamiento general, las dos primeras décadas presentan movimientos de ascenso y descenso finalizando con un notable decrecimiento del porcentaje correspondiente a la presencia de las partituras con letra en el desarrollo narrativo (del 19'63% de *La ley del deseo* se pasa al 6'63% de *Mujeres al borde de...* Y, en el caso del período posterior, del 9'52% de la producción de 1997 se descende hasta el 3'28% de la de 1999). En sentido contrario se aprecian las cifras relativas a las décadas posteriores, ambas con porcentajes por encima del 5% y en las que el movimiento más destacado es el que se produce entre los títulos de 2006 y 2009 al diferenciarse, prácticamente, en seis puntos (5'58% en el caso del primero y

11'51%, en el del segundo). Equiparablemente, mismos resultados gráficos se obtienen cuando en lugar de la variable “%TC” se aplica la de “DTC”.

De igual forma, si se suman los minutos totales de cada uno de los largometrajes correspondientes a los diferentes períodos se observa una reducción destacada, especialmente, entre los años 80 y los 90, ya que, de los 74'39” que resultan del compendio de todas las canciones que se escuchan en sus narraciones, se pasa a los 39'27”; cifra que se reduce ligeramente a partir del año 2002 cuando alcanza los 37'38” y que desciende más notablemente con *La piel* y *Los amantes pasajeros* con un total de 16'18”. Ahora bien, este comentario merece un mayor grado de profundización prevista la relevancia que tiene para este trabajo de investigación. En primer lugar, se ha de tener presente que las tres películas con cifras más elevadas, tanto a nivel de porcentajes como de minutos totales, se identifican en este primer tramo creativo almodovariano. De este modo, si a *La ley del deseo* le corresponden, respectivamente, el 19'63% y 19'12” y a *Pepi, Luci, Bom*, el 18'95% y 14'65”; la cinta de 1983 presenta los ya referidos 14'80% y los 14'22”. Niveles elevados que, como se ha explicado previamente, encuentran a sus justificaciones en las propias narraciones, dado que, si la perspectiva documental del largometraje de 1980 implica la presencia de grupos musicales y la inserción de composiciones con texto, en el de 1983 una de las protagonistas es cantante, mientras que el de 1987, regido por el carácter autobiográfico, se ve obligado a donar al recurso melódico la misma relevancia que tiene para el realizador real (no diegético) en su cotidianidad. En la década de los 90 destaca, sobre todo, que las películas ocupen las últimas plazas con porcentajes y DTC que oscilan entre los tres y cinco puntos. Si bien esto encuentra a una primera explicación en el trabajo con Morricone e Iglesias, quienes componen bandas sonoras con partituras de larga duración (por ejemplo, *Urban night*, firmada por el primero, alcanza los 5'39” y *Caída, recogida y rayos X*, del segundo, cuenta con un desarrollo de 3'55” -ahora bien, merece remarcarse que esto no implica la integración de la creación en el montaje en su extensión real-) creando mapas instrumentales que suponen una especie de manto sonoro continuo para las producciones en las que se integran al sucederse en su manifestación discursiva y que conlleva una reducción presencial del esquema compositivo objeto de análisis, la película musicalizada por la creación de Sakamoto se diferencia al aproximarse a los valores explicados en el párrafo anterior. Cercanía sustentada, una vez más, en

la presencia de un personaje en la diégesis y que, en este caso, se trata de Becky del Páramo. Asimismo, la cinta encargada de cerrar la década, *Todo sobre mi madre*, se caracteriza por unos valores prácticamente insignificantes en términos comparativos al incluir únicamente a una partitura con texto; mismo ejercicio que 13 años antes Almodóvar realiza al incluir en *Matador* la versión de Mina e, igualmente, donar mayor tiempo de expresión a las composiciones de Bonezzi.

En lo concerniente al fragmento temporal ocupado por las películas estrenadas entre 2002 y 2009 se define porque únicamente 2'29" diferencian a la DT de sus canciones con respecto a su precedente; detalle relevante si se tiene en cuenta que se trata de cuatro títulos frente a los seis del período 1990-1999. Uno de los motivos que esclarece la escasa separación entre ambos es la presencia de personajes relacionados con el arte: mientras que Ignacio es el solista del coro religioso en *La mala educación*; Raimunda queda ligada al mundo de la canción desde su niñez. De misma forma, tanto en *Volver* como en *Los abrazos rotos* se incluyen escenas rodadas en establecimientos hosteleros, por lo que, se recurre a una fórmula naturalizada de incluir a la canción en la banda de sonido. Finalmente, la década actual se define, además de por ser dependiente de las acciones futuras del cineasta, porque, a pesar de haberse estrenado únicamente dos cintas, la DT de sus partituras con recurso textual sólo se distancia en 21'20" de la anterior; cifra inferior a la mitad y que apunta a que, si Almodóvar mantiene sus tendencias aplicativas más actuales y presenta un número de producciones igual o superior al precedente, posiblemente, la supere en varios puntos. En todo caso, debe matizarse que, especialmente en el caso de *Los amantes pasajeros*, el manchego ha incluido prácticamente a las dos canciones de su banda sonora con su valor real; duraciones que participan favorablemente del incremento del número porcentual y total de minutos.

Ahora bien, este análisis se efectúa tomando como referencia la **distribución de la obra filmográfica** de Almodóvar según las décadas de producción y no en base a la propuesta en la página 138. De esta forma, la reinterpretación de los datos manifiesta, en primer lugar, la relevancia que las canciones tienen para el período identificado como “La movida madrileña”; siendo llamativo que, frente a lo que se puede presuponer, *Laberinto de pasiones*, película en la que la música presenta gran protagonismo dada la pertenencia de la pareja protagonista (Riza y Sexilia) a dos grupos, le concede menos minutos de expresión que los otros dos títulos entre los que se encuentra. El fragmento creativo catalogado como “Juventud e inicio de la maduración

filmica” se define por la irregularidad en cuanto al emplazamiento de las partituras con letra, ya que, junto a la imperiosamente melódica *La ley del deseo*, se posiciona la película de 1984 que, con un porcentaje del 10’49% y 10’19” como DTC ocupan los puestos siete y seis, respectivamente, y en relación a las variables referidas. Por el contrario, *Matador* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* apuntan a una pérdida de interés por las composiciones con recurso textual cerrando la etapa con un total de 5’59” reconocidos para el caso del largometraje de 1988. En mismos niveles se mantienen las narraciones del momento artístico “Director internacional, afrancesado y maduro” en el que, salvo la excepción señalada de *Tacones lejanos*, el resto de cintas apenas concede un total superior a los 5’ a las partituras objeto de estudio. *Carne trémula*, la única película asociada a la denominación “Búsqueda y muestra de otro Almodóvar”, evidencia una creciente recuperación de las canciones con una DT de más de 9’; cifra que vuelve a reducirse durante el período posterior (“Éxito mundial y la llegada de los Oscars”), si bien, merece tenerse en cuenta que, frente a los 3’18” de *Tajabone*, la única creación melódica con las características requeridas que se reconoce en *Todo sobre mi madre*, el largometraje de 2002 ofrece prácticamente 7’ de la misma. Por último, “Bicefalia tridimensional”, compendio de los últimos cinco relatos del cineasta español y, por ende, conjunto más numeroso, vuelve a definirse por una diversidad numérica en espejo: es decir, si *La mala educación* cuenta con un valor absoluto de 9’33” para las canciones, el de *Volver* es de 6’47”, el de *Los abrazos rotos* supera los 14’ como previamente se ha señalado, mientras que el de *La piel que habito* es de 6’51” y el de la última producción de 9’27”. Se aprecia, por tanto, cómo el primer y el último título presentan cifras numéricas similares, al igual, que el segundo y el cuarto, ejerciendo el tercero como clímax o punto de inflexión que, en cierta medida, permite el establecimiento de conexiones con aquellos otros dominantes reconocidos en las etapas precedentes a excepción de la unitaria de 1997.

Frente a esta primera valoración debe considerarse otra secundaria o complementaria que coteje los totales de las manifestaciones de los cancioneros de cada uno de los períodos sucediéndose las cifras 23’04”, 51’03”, 27’, 9’19”, 10’31” y 45’63”. Además de las distinciones derivadas del número de unidades que constituyen cada uno de los períodos propuestos y que afecta, habitualmente, de forma aumentativa, a las diferentes DTC (así, a las tres primeras cintas se oponen las cinco últimas; a las cuatro de la segunda etapa, las dos de la quinta y a las cuatro de la

tercera, la única de la cuarta) es notable la inclinación ascendente del recurso melódico con texto y que, como se ha defendido en páginas anteriores apunta al proceso circular que está sufriendo la filmografía objeto de estudio. Un movimiento que, según lo precisado, se sustenta en el principio de la imitación puesto que, si *La flor de mi secreto* y *Carne trémula* se han considerado como los dos puntos que marcan un antes y un después en la misma, distribuyendo, incluso, en dos grandes agrupaciones a la obra almodovariana, el descenso asignado a las tres etapas iniciales o, en términos de décadas, a la de los 80 y primera mitad de la de los 90, le continúa la ascensión paulatina correspondiente a los tres fragmentos temporales restantes o, lo que es lo mismo, a lo estrenado a partir del siglo XXI y las dos últimas producciones del XX.

Pero, si todos estos comentarios ya arrojan interpretaciones fundamentales para la consideración de la producción cinematográfica de Almodóvar, también lo suponen para las hipótesis de esta Tesis Doctoral. En este sentido, también son dignos de mención los cómputos derivados de los diferentes géneros y estilos musicales propuestos y que, igualmente, señalan a postulados tanto presentados páginas atrás como posteriormente abordados. Atendiendo a lo planteado en el apartado 2.4.2., un primer ejercicio supone comparar las duraciones de las canciones según el triunvirato propuesto por Holguín desde una perspectiva genérica y global, es decir, según los conceptos “clásico”, “vanguardista” y “popular” y sin precisar las diversas categorías que se han establecido para cada uno de ellos. En consecuencia, el primero al que, según lo expuesto, únicamente le corresponde la unidad diegética del *Kyrie* se manifiesta durante 2’35”. Por su parte, el vanguardismo, redefinido conjuntamente con el género *indie* contemporáneo y la *world music*, se manifiesta en los relatos almodovarianos durante un total de 43’22”. El tercer caso, el de la música popular²¹¹, aglutinador de una multiplicidad genérica, se distancia apreciablemente de los dos anteriores al computar un total de 117’40”; superando, así, a varios de los relatos analizados en términos de duración. Sin embargo, y en base a lo establecido en el apartado del capítulo 2 referido, se considera oportuno determinar cómo esa cifra se divide en base a los cinco modelos músico-rítmicos establecidos: bolero, ritmos latinos, sonidos

²¹¹ En este sentido, debe determinarse que, a pesar de haberse remarcado su relativa indefinición al presentar características que la aproximan tanto al conjunto *indie* como a este otro, *Sufre como yo* de Pla se ha incluido con los restantes temas populares, ya que, como se ha precisado, así también lo establece Bremard en su trabajo.

nacionales, *pop-rock* contemporáneo y canción sentimental. Respectivamente, las sumas de las manifestaciones ficcionales de las canciones que se han asociado a cada uno de ellos son 29'50", 15'42", 25'10", 14'17" y 33'21". En relación a las mismas, merece destacarse que los boleros y las *chansons* que configuran el cancionero almodovarino presentan, prácticamente, el mismo grado de dominancia lo que define cuáles son los géneros y estilos preferidos por el realizador, al menos, en el ámbito cinematográfico, pero, a tenor de lo defendido, se considera que, efectivamente, también en su consumo musical cotidiano individualizado. De igual manera, la tercera posición de las partituras con sonoridades y características compositivas propias del marco nacional matiza la negación existencial primigenia en las bandas sonoras y que ha revertido en una presencia destacada desde el año 2004. Ahora bien, ha de tenerse en cuenta que estas DTC concretas responden a dos condicionantes: el principio de la reiteración ya señalado y la acotación expresiva. Es decir, mientras que las canciones españolas (como calificativo de lo patrio) y las del *pop-rock* se expresan una única vez durante el devenir narrativo y las que presentan una rítmica propiamente latina lo hacen, exclusivamente, en una ocasión doblemente (*Soy infeliz*), tanto los boleros como las de corte sentimental sufren desajustes enunciativos (14 presencias frente a las 10 unidades melódicas en el caso de las primeras –*Encadenados*, *Lo dudo* y *Piensa en mí*– y 16 frente, nuevamente, a 10 en el de las segundas –*Nur nicht aus Liebe Weinen*, *Ne me quitte pas* y *Por el amor de amar*–). Por su parte, la acotación expresiva conlleva, entre otras consecuencias que, a pesar de poseer un número de fragmentos más elevado, la diferencia de minutos entre estos dos últimos casos sea ligeramente superior al minuto, ya que, incluso tomando como representante de las partituras reiteradas a la que presenta una mayor duración diegética, las sentimentales alcanzan un total de 25'13" frente a los 24'06" de los boleros. Distanciamiento que se explica porque, por ejemplo, mientras que la tercera inclusión de *Piensa en mí* se desarrolla 1'05" poseyendo la posible conceptualización de “Bolero con el menor desarrollo diegético”, su caso opuesto alcanza los 5'03" recayendo en la segunda manifestación de *Encadenados*. Por su parte, ninguna de las *chansons* supera los 4'26" correspondientes a la actuación diegética de Veloso en la cinta de 2002, oscilando la mayoría de las restantes entre los dos y los 3' de duración.

Otra de las consideraciones que se extraen de la interpretación de los porcentajes y de las DTC de cada una de las 19 películas analizadas es que, a pesar del término medio que alcanza lo

melódico representativamente nacional, la **relevancia** recae en una **exterioridad** con doble identidad; es decir, por un lado, Almodóvar y su pasión confesa hacia el bolero durante las dos primeras décadas que suponen la inclusión del recurso musical de acento latinoamericano; con evidente influencia de la tradición melódica española, pero, como se ha explicado, con sus rasgos identificativos y distintivos asociados a una geografía específica. Por el otro, la canción sentimental, igualmente abundante en las primeras bandas sonoras, pero que, al contrario del género tradicionalmente cubano, se ha mantenido a lo largo de las décadas y etapas creativas variando el número de unidades a través de las que se manifiesta. Sin embargo, este esquema o concepto compositivo se define, en el caso del cancionero almodovariano, por su marcado acento internacional al ser a este conjunto al que pertenecen los temas interpretados en alemán, francés, italiano y brasileño y aquellos otros que, entonados en castellano, realmente, son el resultado de la traducción de las letras originales escritas, igualmente, en inglés y en los idiomas nacionales de los países brasileño y galo. Otro comentario que, apriorísticamente, se plantea sin justificación plena, pero que puede tenerse en cuenta para futuros análisis comparativos es la repetición de duraciones; esto es, canciones que se desarrollan durante un mismo fragmento de tiempo. Se reconocen los casos de *Por el amor de amar* y *Between the bars*, ambas con una expresión diegética de 1'01"; *Quizás, quizás, quizás* y *Maniquí parisien*, con 1'09"; *Tu loca juventud* y *Se me hizo fácil*, con 2'02"; *Ne me quitte pas* (2p) y *Puro teatro*, con 2'18"; *Espérame en el cielo* y *Somos*, con 2'23"; *Estaba escrito*, *Lo dudo* (2p) y *Canción del alma*, con 2'39"; *Por toda a minha vida* y *Por el amor de amar* (2p), con 2'47"; y, finalmente, *Tajabone* y *A good thing*, con 3'18". Curiosamente, varias de estas conexiones se caracterizan porque los elementos comparados presentan la misma categoría genérica o de esquema rítmico-melódico. Además, el segundo de ellos se reconoce en la misma película e, incluso, asociado a un mismo recurso (la imitación de Sara Montiel) lo que hace pensar que, al menos, en esta concretización, la igualdad puede no responder tanto a la casualidad como sí a una causalidad signífico-expresiva. Junto a estos reconocimientos, otras equiparaciones menos precisas que, en todo caso, presentan cifras bastante parejas, como son los casos de *SatanaSA* y *Resistiré* con 1'33" y 1'32", respectivamente; *Suck it to me* (2p) (1'36") y *Lo dudo* (1'35"); *Soy infeliz* (2'07") y *Moon river* (2'05"); *Encadenados* (2'34") y el *Kyrie* (2'35"); *Piensa en mí* (4'07") y *I'm so excited* (4'09"); o *Salí porque salí* (4'30") y *Cucurrucucú paloma* (4'26").

4.2.3. La concepción leitmotívica: variaciones para un mismo fin.

A tenor de lo expuesto a lo largo del “Marco teórico”, la composición cinematográfica en su vertiente más clasicista e, incluso, puramente instrumental, se define por el valor expresivo que porta la figura leitmotívica desprendida de las óperas wagnerianas, sus continentes originales. Pero, este recurso constructor en tanto que, por su función evocadora, participa del devenir y la significación del relato sin necesidad de recurrir a la manifestación expresa del elemento o sujeto al que representa, también se reconoce en las diferentes presencias, ya sean totales o parciales, de una misma canción en un único montaje cinematográfico materializando a la sustancia discursiva de la frecuencia. Así, en las siguientes líneas se profundiza en aquellas composiciones con letra que ostentan esta categoría presentando, al mismo tiempo, otro tipo de repeticiones y fórmulas enunciativas que, precisamente, por esa diferenciación inherente no pueden ser catalogadas por la terminología del compositor alemán referido. Asimismo, es necesario efectuar una puntualización que, consecuentemente, amplía ligeramente al conjunto al que engloba este apartado a la par que evidencia otro método recuperador y es que, a pesar de que se trata de fragmentos que no cuentan con el requisito en el que, precisamente, se ha apoyado la constitución del cancionero analítico, se reconocen en varias de las producciones inclusiones que, por el mero hecho de expresar las células rítmico-musicales definidoras de la partitura con letra, participan de la función evocadora operística referida a la par que estructurales y acotadoras, como se detalla a continuación.

Laberinto de pasiones supone el primer ejemplo respondiendo las dos inserciones a acciones, espacios y personajes específicos, lo que determina la presencia de una frecuencia singulativa. De esta forma, la primera queda ligada a Almodóvar&McNamara quienes, en un *playback*, se encargan de suplir la actuación de un conjunto que ha fallado en la programación quedando acompañados en el montaje paralelo por los planos en los que se narra cómo, por la caída del cantante de Ellos, Riza se convierte en su sustituto. La siguiente, posicionada 39’50” después en la cadena de montaje, acompaña a Toraya, ataviada de forma masculina, por una zona que, a tenor de lo presentado, sirve de punto de encuentro para los homosexuales y travestis y donde cree que puede encontrarse su hijastro quien, igualmente, es buscado por Sadec. Así, mientras que en el primer caso *Suck it to me* sufre una reorganización de su devenir que acorta una de las estrofas, niega la expresión de la final y del estribillo que la precede, así como, de otras porciones

intermedias, culminando su inclusión con una selección de las frases posicionadas en último lugar; el segundo ejerce una función completiva en tanto que manifiesta al conjunto de palabras que las preceden redundando, al mismo tiempo, en lo expresado con precedencia: en sendos casos, las presencias terminan con el texto “Amor de rata, amor de cloaca,/amor de alcantarilla, amor de basurero./Lo hago todo por dinero”. A raíz de este comentario surgen tres detalles que merecen un tratamiento más preciso, sobre todo, por la equidad que plantean para con algunos de los casos posteriores. En primer lugar, el rol señalado de la complementariedad y por el que la doble enunciación de la partitura firmada por Almodóvar, McNamara y Bonezzi se manifiesta positivamente hacia la intención de expresar de la forma más completa posible al recurso melódico con letra de acuerdo a su extensión real. El segundo, y aquí habita un rasgo propio de la discografía del dúo citado, es la ausencia de correspondencia entre las dos presencias que responden a grabaciones diferentes; es más, la inicial tampoco se corresponde con la incluida en el recopilatorio de los años 90, lo que invita a pensar que, si bien su reducción puede deberse a las necesidades narrativas y del montaje, también responde a la realidad escénica del dúo artístico: de acuerdo a diversos documentos consultados, sus actuaciones, basadas en la citada combinación de la base instrumental preexistente y las letras originales, se modificaban en términos musicales según parámetros que se desconocen, pero que, evidencian la variabilidad de las mismas y una posible adaptación a las necesidades temporales de cada uno de los casos. En tercer y último lugar, la doble enunciación de *Suck it to me* comparte con la reconocida para el relato de 1980 que tampoco se entiende como recuperadora de ninguno de los personajes o acciones previas; máxime cuando, en su segunda presencia, los primeros que aparecen no estaban presentes en el fragmento 2.1. y su punto conector es el personaje interpretado por Imanol Arias y quien, de mismo modo, tampoco participa en la actuación del realizador y Fanny McNamara, pero sí queda ligado al espacio en el que se encuentran y, de manera más concreta, con el escenario al que, posteriormente, se sube. La propuesta valorativa es que la primera composición con letra de la banda sonora de 1982 desarrolla un papel ambiental e, incluso, documental, informativo por el que los dos fragmentos a los que acompaña quedan ligados al mundo de la diversión, el consumo de drogas y alcohol, la libertad sexual y que son los temas que habitan su letra.

En este punto y aunando lo concerniente a la frecuencia y al leitmotiv, pero desde una posición variante, se considera oportuno profundizar en la reiteración que Almodóvar hace de la cadena de imágenes musicalizada por la segunda presencia del tema de Almodóvar&McNamara en su filmografía. Si bien de forma distanciada, y entre otras ejemplificaciones, se puede proponer una equiparación con la búsqueda que Pepa hace de Iván durante el desarrollo narrativo de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y donde escoge, igualmente, a un taxi para rastrear Madrid: estando acompañados sus desplazamientos por partituras instrumentales perdiéndose, por tanto, al reclamo conector que define al universo de esta Tesis Doctoral. De forma precisa, el otro fragmento que imita lo propuesto con el del 82 es el de 1999 y que, de hecho, es el único que presenta a la composición con recurso textual como miembro de su banda de sonido. En esta ocasión, es Manuela la que, también en un taxi, se dirige al descampado en el que, supuestamente, debe encontrarse Lola, el padre de su hijo. Compartiendo con Toraya la búsqueda, las similitudes entre ambas porciones narrativas son relevantes, sobre todo, cuando se descubre que los personajes que pueblan el espacio son prostitutas y transexuales, visión contemporánea y más actualizada de esos travestis que aparecen en los planos de *Laberinto de pasiones*. Además, en sendas ocasiones, las dos mujeres bajan de los automóviles, aunque por motivos diferentes: mientras que la madrastra de Riza lo hace para efectuar, personal y próximamente, la inspección; la protagonista de *Todo sobre mi madre* lo hace alertada por la pelea entre un hombre y una mujer que percibe a través de la ventanilla. Un descenso que supone el reencuentro con su amiga Agrado y el final de la secuencia contrario a la conclusión de la del 82 y en la que el personaje femenino se muestra sentido, nuevamente, en el interior del vehículo. Entre este último caso y el planteado, aun alusivamente para el largometraje de 1988, se presenta *Carne trémula* haciéndolo, doblemente, al reconocerse dos fragmentos en los que la búsqueda hace acto de presencia contando en la banda de sonido con una creación melódica con letra y cuya diferencia reside, precisamente, en la naturaleza de la acción. De esta manera, el primer caso se identifica en la porción del montaje habitada por *Ay, mi perro* y que musicaliza al recorrido que David y Sancho hacen por las calles madrileñas verificando, en su condición policial y en la que subyace la propia búsqueda, que no se produce ningún altercado. Imágenes, las que se aprecian a través de planos subjetivos, en las que vuelven a identificarse a grupos homosexuales y travestis.

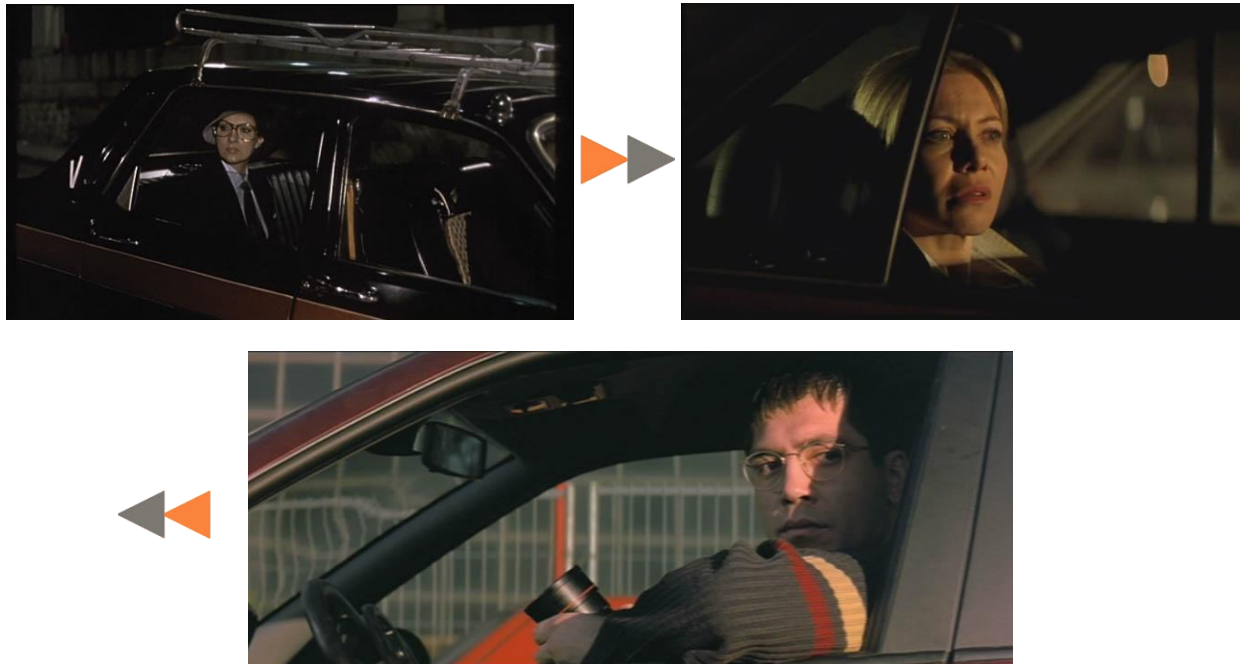


Fig. 7 - Personajes en busca de su pasado acompañados de melodías con letra. Toraya lo está por *Suck it to me* (2p) en *Laberinto de pasiones*; Manuela, por *Tajabone* en *Todo sobre mi madre* y David, por Duquende en *Carne trémula*. Fuentes (de izquierda a derecha y de arriba abajo): [DVD] largometrajes (ediciones 2004, 1999 y 1997).

Una repetición que destaca su naturaleza iterativa al plantear una modificación del género del personaje y del entonador musical ya que, si los dos personajes femeninos de los montajes comentados protagonizan sus fragmentos acompañados por voces masculinas; en este caso, sucede a la inversa. Al mismo tiempo, el segundo caso reconocido en el largometraje de 1997 introduce la modificación del motivo del desplazamiento al ser David quien, movido por la curiosidad, sigue a Víctor; tornando ese deseo hacia la inquietud por la cada vez más latente proximidad a su esposa. Una persecución que, en términos melódicos, participa de la equidad de género, dado que, junto a los dos personajes, se manifiesta Duquende con su versión de *El rosario de mi madre*.

Por tanto, cuádruple expresión de una propuesta combinatoria en la que la composición con línea vocálico-textual se erige como el recurso sonoro de apoyo para los traslados de los personajes y que, más allá de las funciones expresivas y narrativas que ostenta y en las que se ahonda en otro de los apartados, destaca por quedar incluida en un montaje visual en el que la propia reiteración de ciertos planos justifica tanto la igualdad entre los fragmentos comentados como una frecuencia

inclusiva que, sin embargo, no asume la identidad de marca autoral, ya que no es continua en la constitución de la filmografía examinada.

Finalmente, y entre los casos diferenciados, la primera mención implica regresar a la ficción inaugural del universo dada la doble enunciación de *Do the swim*, aunque de forma continuada. Así, Almodóvar plantea un ensamblaje entre las dos inclusiones originando una especie de canción de larga duración que, favorecida por la disminución de volumen que sufre en su segunda presencia, es percibida como menos extensa por el espectador; apreciación que, igualmente, se beneficia del diálogo que se desarrolla en paralelo entre Pepi y el policía posicionado en el primer nivel de la banda de sonido. La interpretación que se hace de esta propuesta responde a una mera necesidad estructural; es decir, el cineasta, habiendo musicalizado los primeros minutos del relato con la partitura entonada por Little Nell, se aprovecha de la enunciación en curso para mantener su carácter ambiental en la primera secuencia originando, al mismo tiempo, una asignación estilística al personaje producida a raíz de su diegetización. De igual modo, la correspondencia de Pepi con el estilo vanguardista, entendida como reflejo de la juventud de la época y de las propias amistades del realizador sustenta la categoría documental que se ha señalado con precedencia para otros casos y que, igualmente, reside en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, obra artística resultado, precisamente, de la colaboración de varios miembros del entorno personal y profesional de Almodóvar y, por ende, de la Movida madrileña.

Regresando a la concatenación de la canción, merece destacarse, en primer lugar, que la suma expresiva está habitada, al mismo tiempo, de una acotación a doble nivel: mientras que la primera presencia finaliza en el [02:13] (MF 1.1.), coincidiendo con el sonido diegético del timbre producido por el policía y que, en términos textuales, implica la pérdida del último estribillo y de la frase conclusiva de su expresión previa; la segunda lo hace 2'20" después; diferencia inapreciable que explica, por un lado, que la porción de letra manifestada sea la misma con la excepción de esa última frase que, en la dualidad sí hace acto de presencia y, por el otro, que la primera elección del cancionero presente una duración llamativa superada, únicamente, por *Final/A ciegas* (7'08") y *The look* (5'18") y compartiendo espectro posicional con *Salí porque salí*

(4'30'') y *Cucurrucucú paloma* (4'26'')²¹². Porción expresiva que, si quedara regida por la unicidad en su enunciación, presentaría una cifra similar a la de la mayoría de las partituras con letra que musicalizan los fragmentos y que oscilan alrededor de los 3' en toda su extensión.

Junto a esta referencia se localiza *Entre tinieblas*, título que además presenta puntos conectores con el que le precede en la secuencia filmográfica almodovariana. En este caso, la partitura con pentagrama textual que ejemplifica la recuperación enunciativa es *Encadenados*. Almodóvar introduce, por primera vez, a la canción en la línea de montaje en el [31:43] dándole una duración de 2'34''. En ese punto, coincidente con el puente instrumental que figura en la transcripción de la letra, la canción se desvanece no siendo recuperada hasta el [1:31:40]. Una hora de desarrollo narrativo en el que queda comprendida la historia de amor protagonizada por la Madre Superiora y Yolanda; es decir, con la enunciación inicial se marca el inicio de su relación; una que, igualmente, queda ligada al contenido textual de la creación musical, para dejar luego margen a sus diálogos y al propio devenir de sus acciones, retomando la partitura cuando finaliza, ejerciendo de conclusión de ese aviso inicial que supone la incorporación. Asimismo, de este juego posicional y de significado destaca, primeramente, el detalle de que la canción se retoma *quasi* precisamente en el compás en el que se ha pausado su expresión²¹³ y que, al permitirse su expresión continuada, participa del ejercicio completivo de su constitución, al menos, en términos textuales. Y es que es, a raíz de esta acotación, en la que se reconoce al primer punto coincidente con lo reconocido en términos aplicativos y expresivos para con *Do the swinr*: la canción de Lucho Gatica vuelve a ocupar la banda de sonido cuando esta primera presencia partida está alcanzando su final²¹⁴ y el propio de la narración, como se ha abordado. Así, la repetición completa planteada puede deberse tanto a la necesidad de acompañar sonoramente a la información conclusiva como a un

²¹² Ahora bien, si la composición con letra de 2009 se despojara de su porción puramente instrumental, su duración sería inferior como, igualmente, sucede con el tema de Metronomy dada su alteración en términos de ampliación en su inclusión fílmica.

²¹³ Realmente, no se trata de una pausa; más bien y, como si del encargado de la reproducción se tratara, Almodóvar reactiva la reproducción recuperando los últimos compases escuchados: en ambas presencias se escucha al puente prácticamente completo (en la inicial, la pérdida gradual de su volumen implica la negación de algunas notas). Reiteración que facilita el recordatorio de que esa misma porción se ha escuchado con precedencia.

²¹⁴ Así, si la voz de Nell experimenta su recuperación en el [02:13] (MF 1.1.) produciéndose el solapamiento puntual entre las dos manifestaciones; la de Gatica lo hace en el [01:20] (MF 3.4.) produciéndose la finalización abrupta de la primera inclusión a través de la negación del “Uh, uh, uh” entonado por los coristas.

reforzamiento de la textualidad melódica; es decir, el cineasta, en su papel de gran narrador, conoce el futuro de la relación entre la Madre Superiora y la cantante acometiendo la letra de la composición de Carlos Arturo Briz una doble función al informar, pero, también anticipar contenido; aquel que se resuelve en las últimas acciones del relato y que, precisamente, lleva a esa despedida inexistente y a un dolor, una muerte figurativa únicamente para la guía espiritual que es la única que la padece, dado que Yolanda, por voluntad propia, decide abandonar el convento y, en todo momento, ha sido consciente y ha manifestado no tener interés en la directora del centro; como se especifica en comentarios residentes en otros apartados.

A raíz de este postulado, se considera oportuno determinar por qué se viene aludiendo a una **segunda presencia** si, según lo planteado, se reconoce a tres fragmentos expresivos de *Encadenados*. El motivo fundamental sobre el que se sustenta la propuesta es que, atendiendo a lo expuesto en la nota al pie de la página precedente, la recuperación y consiguiente manifestación de los compases del puente instrumental favorecen el ensamblaje entre las dos porciones musicales con letra apoyándose, al mismo tiempo, en la valoración significativa propuesta. Además, se constituye la unidad espacial para el segundo fragmento y que, nuevamente comparando con lo acontecido en el montaje de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, respeta el mismo planteamiento. Es decir, si la dualidad enunciativa de *Do the swim* responde, *grosso modo*, a la secuencia que supone el paso de las imágenes de los títulos de crédito al escenario diegético; la de la canción de 1983 lo hace en términos de personajes, ya que, si su primer reconocimiento queda ligado a Yolanda y a la Madre Superiora, el segundo lo hace con esta última que, despojada de ese amor, cae en brazos de Sor Estércol; imagen que supone el fondo visual para el desarrollo del recurso melódico con letra. Así, lo que se está proponiendo es el condicionamiento de la asignación “Np” según la modificación de una de las variables o unidades conformantes del relato fílmico.

Precisamente, este postulado lleva a avanzar en la filmografía examinada posicionándose en *La piel que habito* y donde se reconoce un caso similar a la par que diferenciado. En la cinta de 2011 es la partitura con letra *Pelo amor de amar* la que responde al principio de la repetición, pero, al mismo tiempo, de la enunciación compartida. La primera vez que se escucha a la composición de Manzon y Toledo se produce en el [40:02]; momento narrativo en el que el relato sufre un *flashback* propiciado por Marilia y que le desvela el pasado familiar de Robert a Vera. Además de

la coexistencia de la voz del personaje y de la entonadora de Norma cuando era niña, el montaje almodovariano potencia la manifestación dual de presente y pasado al responder, primeramente, los planos habitados por Gal, en su descomposición corpórea, y la acción de su hija, a lo que describe su ama de llaves; y, posteriormente, siendo el componente visual el que actúa como conductor del recurso vocálico. La canción, desde ese momento y, de hecho, habiendo sido referida específicamente por el personaje de Paredes como interpretada por la niña, queda impregnada del trauma que para esta última supone tanto ver el cuerpo demacrado de su madre como su suicidio y del que ha sido testigo directa. Y es en esta condición significante iterativa en la que se apoya Almodóvar para reintegrar a la partitura con texto en su montaje, haciéndolo 15'56" después de su primer final: aprovechando la celebración de la boda de una amiga del Doctor Ledgard, el realizador incorpora un número musical de Buika y en el que, como se ha recogido en la página 186, presenta y entona su particular adaptación y en la que se reconoce la modificación idiomática de la letra. Concediéndole varios planos a la artista mallorquina, en el [00:37] (MF 18.3.) la cámara se posiciona en el exterior capturando a Norma y Vicente en su encuentro sexual. Sin embargo, ese momento que, iniciáticamente, debería ser de goce se torna en lo contrario al renacer el trauma de la joven evidenciado por la transformación del recurso vocálico musical al ser la voz de su *yó* infantil la que surge en el [00:50] (*ibídem*) con la consecuente recuperación de la letra original de la partitura y que se reactiva a través del habitante principal de la banda de sonido. Es decir, la escucha, aunque alejada, y el reconocimiento de *Pelo amor de amar* suponen para la hija de Robert el resurgir de uno de los momentos más dolorosos de su vida y que son los que propician el desencadenamiento de su oposición y disputa con el pasado masculino de Vera. Por tanto, un nuevo punto de ensamblaje que, a diferencia de los anteriores, no supone la inclusión de la composición desde sus compases iniciales, pero, sí su continuidad sustentada en la acción complementaria y que, de forma genérica, es lo que igualmente se ha establecido para el caso de 1983.



Fig. 8 – El ensamblaje de la enunciación: *Pelo amor de amar* y su adaptación castellana como flujo melódico del fragmento narrativo. Fuente: [DVD] *La piel que habito* (edición 2012).



Un nuevo detalle subyace en este comentario y que obliga a profundizar en otra de las coincidencias que se ha reconocido en el universo examinado y que, además, supone el reconocimiento de una equidad para con la estrategia de la repetición. Como se acaba de señalar, el tema brasileño, desde su primera referencia, queda asignado a Gal y Norma²¹⁵; esto es, madre e hija. Creación cargada de emociones y recuerdos y que, como se viene de especificar, es lo que queda reflejado en su segunda presencia. Y es, precisamente, en este rasgo en el que coinciden los otros dos casos reconocidos. *Ne me quitte pas*, la *chanson sentimentale* popularizada por Jacques Brel asume, secundariamente, la asignación a Ada, si bien, su propio título ostenta uno de los principios demandados por todos los personajes fundamentales de *La ley del deseo*. El personaje infantil se apropia, como se detalla en otro apartado, de la voz de Matarazzo en la adaptación que Pablo hace de *La voz humana* de Cocteau. Repitiendo la acotación de la narración, en este caso, desde una perspectiva intrafílmica, ya que, respondiendo a ese ejercicio artístico teatral interno a la creación almodovariana, sería el personaje ficcional el que determina los momentos en los que se escucha a esa negación del abandono musical, es en ese fragmento intermedio en el que el personaje infantil descubre que su madre quiere llevársela con ella a Milán con la consiguiente separación de Tina, quien ha ejercido como esa figura familiar hasta el momento. Una propuesta ante la que responde negativamente y fundamentando su rechazo con el planteamiento “Además, tú te irás. Prefiero quedarme con Tina, ella no me dejará” ([39:31-39:45]). Después de este reencuentro, la niña interpretada por Manuela Velasco vuelve a salir a la escena teatral llorando

²¹⁵ Marilia, en su explicación, determina que: “Cuando ya podía sostenerse en pie, Gal escuchó a lo lejos la voz de Normita.... Cantando una canción que ella misma le había enseñado” ([00:00-00:15] MF 18.1.).

(posiblemente, como consecuencia de la bofetada que le da su madre), recuperando su ejercicio “entonador”. Si bien en esta ocasión no se reconoce una diferencia temporal como la presente en *La piel* entre las dos manifestaciones melódicas, sí reside esa correlación con la madre, no sólo por el estado emocional que se produce en Ada, también por la propia realidad significativa del verbo “dejar” y que es el que protagoniza tanto las secuencias protagonizadas por sendos personajes femeninos como la letra de Brel. Lo que se quiere decir es que, aun expresándose a través de la niña, el abandono es el atípico cordón umbilical que la une a Tina y que, de misma forma, ha sufrido esa acción por parte de su madre y que era su antigua pareja. Las dos actrices de la obra de Pablo se ven afectadas por el reencuentro con esa figura y que, de hecho, protagoniza referencialmente un fragmento posterior (el ubicado entre los minutajes [47:12] y [47:48]) en el que la primera señala “Yo nunca te voy a dejar, Tina. Se lo he dicho a ella y me ha dado una bofetada”. Así, *Ne me quitte pas* es la canción que, por su propio contenido, alude, desde esta perspectiva, al binomio madre-hija; uno que, en su concepción genética, y, al hacerse efectivo lo contrario de lo entonado melódicamente, supone la negación futura del recurso musical.

El tercer y último ejemplo habita *Tacones lejanos*. En la producción de 1991 es la versión del *Piensa en mí* de Luz Casal la que porta la condición de la repetición. Su primera inclusión se produce en el [58:51] siendo el personaje diegético al que se la asigna la voz melódica quien la interpreta en un concierto. Paralelamente a su actuación, la cámara se ubica en el interior de la celda colectiva en la que se encuentra su hija. Esta, percibiendo al discurso musical, se dirige a la fuente de la que emana solicitando que bajen el volumen sin especificar, por el contrario, el porqué de esa negación auditiva. La composición de Agustín Lara reaparece 36’04” después personificada en Letal quien regresa al “Villa Rosa”, después de un período de ausencia, con el objetivo de encontrarse con la ex reclusa. Su caracterización como la artista a la que imita supera cualquier determinismo inicial al ser ese ejercicio previo a su enamoramiento del personaje de Abril; pero, al mismo tiempo, acoge en su seno a esa realidad maternal, justificación de la aproximación del personaje femenino y que, como reconoce en el montaje (*cfr.* [07:59-08:12]), acude al local para ver actuar al travesti porque es la fórmula más directa que tiene de disminuir la distancia real, física, geográfica que tiene con ella e, igualmente, su dependencia emocional. En este sentido, y conforme se desarrolla la porción de la partitura con letra expresada en el montaje,

la reacción de Rebeca vuelve a ser la misma que en el primer fragmento: llora. No es, así, hasta la tercera recuperación de la partitura con letra cuando reconoce la emoción que *Piensa en mí* despierta en ella: a través de un montaje plano-contraplano habitado, respectivamente, por Letal/el juez Domínguez y Rebeca y el televisor, que es donde aparece Becky (ha de destacarse que sus imágenes se corresponden, precisamente, con las de la primera inclusión y, con mayor precisión, con las del conjunto de las negadas por los planos grabados en la cárcel); se muestra cómo la hija de la artista, al escuchar las notas de la guitarra principal y, por tanto, reconocer la canción, alude a su madre para, después, vocalizar la letra de la partitura. Es, así, en el [00:18] (MF 9.5.) cuando le confiesa a su acompañante “No puedo escuchar esta canción sin ponerme a llorar” obteniendo como réplica “Es preciosa”. Una reacción emocional reconocida y que, en términos interpretativos, se comprende como ligada a ese pasado distante y, al mismo tiempo, a las promesas incumplidas de la madre, tema y acusación principal en su relación filial. Con esto, lo que se quiere decir es que el mensaje residente en *Piensa en mí*, sustentado en la donación al otro, en la presencia continua como soporte no ha sido veraz en el caso de Becky para con su hija; comprendiéndose que, de acuerdo a las diferentes informaciones que se conceden en el devenir narrativo, esta habría sido la gran mentira en la que se ha sustentado su comunicación durante los años en los que vivían en México y España, respectivamente, siendo considerada como tal por Rebeca y quien, en consecuencia, no puede escuchar esa canción sin ser invadida por la frustración y el dolor. De hecho, esta tercera y última presencia, posicionada a pocos minutos de la que la precede (4’03”) anticipa a la acción que supone el reencuentro y el perdón definitivos entre las dos mujeres; acción que, por ende, diluye el significado interpretado del recurso musical con letra justificando su salida de la banda sonora como correspondencia, al mismo tiempo, con su condición leitmotívica.



Fig. 9 – Ada, Rebeca y Norma, tres hijas ligadas a sus madres a través del recurso melódico con letra: *Ne me quitte pas*, *Piensa en mí* y *Pelo amor de amar*, respectivamente. Fuentes (de izquierda a derecha y de arriba abajo): [DVD] *La piel que habito* (edición 2012), [DVD] *La loi du désir* (edición 2005) y [DVD] *Tallons aiguilles* (edición 1991).

Si bien estos tres casos permiten, como se ha defendido, plantear la correlación emocional y significativa de una serie de canciones con la dualidad madre-hija, en el universo examinado se identifican a otros dos en los que la **repetición** se sustenta, igualmente, en una explicación **emocional**. El primero de ellos subyace en *Nur nicht aus Liebe Weinen* que, con cuatro presencias, se erige como la partitura con letra más reiterada en su fragmentación de toda la filmografía almodovariana. Modificado el género del personaje al que queda asignada, Antonio revive su pasado emocional a través de la escucha de la composición entonada por Zarah Leander; una asociación que se hace patente doblemente: de forma musical, al cantar una parte en el interior de su taxi y verbal, al justificarle al escritor que se monta en él por qué la está escuchando: “He vivido en Alemania... Trabajé de chófer con una amiga de Lotte Von Mossel; también cantante, aunque algo más joven, claro. Bueno, la verdad es que estuvimos liados. Esta canción me trae tantos recuerdos” (*cfi*: Fragmento 4.1.).



Fig. 10 – Canciones evocadoras de un pasado emocional: el alemán de Antonio y el del teatro, la farsa, la actuación de Pepa. Fuentes: [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005) y [DVD] *Femmes au bord de la crise de nerfs* (edición 2005).

Las dos presencias posteriores afianzan la relevancia que ese período tuvo para el marido de Gloria, quien, sabedora de los recuerdos sentimentales que despierta en él, rechaza la reproducción de la composición alemana en su casa con la consecuente reactivación del discurso por parte de Antonio en dos fragmentos que responden a una fórmula de espejo, ya que, prácticamente, acogen a las mismas acciones con la principal diferencia a nivel espacial (la segunda inclusión se produce en una secuencia rodada en el interior de la habitación del matrimonio y la cuarta, en el baño). Por su parte, la tercera porción de *Nur nicht aus Liebe Weinen* incluida en la banda sonora hace acto de presencia 90'06" después de la conclusión de la primera y supone una alteración en términos asociativos, dado que en este fragmento quienes aparecen poblando los diferentes planos del montaje paralelo propuesto son Ingrid Müller, la amante alemana de Antonio, y el escritor referido en las líneas anteriores. Se humaniza, así, al pasado evocado que, a tenor de la aplicación inclusiva que se hace del recurso melódico parece encontrar en la creación de MacKeben, Beckmann y Boheme la misma función recreativa que la señalada para el marido de Gloria.

También encuentra su significado en lo acontecido previamente a lo narrado cinematográficamente *Soy infeliz*, la canción interpretada por Lola Beltrán encargada de inaugurar la ficción de 1988. Acompañando a los títulos de crédito iniciales, su salida del espectro sonoro se produce en el momento preciso en el que la cámara se adentra en la diégesis y que es donde la composición de Ventura Romero adquiere su significado. Almodóvar, recurriendo al montaje audiovisual, hace coincidir a un plano en el que figura la información de un disco de vinilo con la voz del ex amante de la protagonista, quien dice: “Pepa, cariño: no quiero oírte nunca decir ‘Soy infeliz’. Tu Iván”

([02:46-02:54]). La presencia de su escritura en el producto discográfico manifiesta la correlación que este ritmo latino presenta con la relación sentimental compartida por los dos personajes. Una que, además de romperse, se desvela como una suerte de farsa conforme avanza el número de secuencias. De esta forma, la partitura con letra que, por su ubicación inicial, es, *a priori*, entendida como no determinante para el relato narrado; modifica su relevancia al quedar diegetizada. Y, de hecho, el comentario irónico que reside en las palabras del personaje masculino y que adquieren esta condición a la par que Pepa continúa su búsqueda y persecución infructuosas es el que propicia la reacción de la protagonista de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* cuando la composición con pentagrama textual vuelve a hacer acto de presencia: reproduciéndose en el ático, espacio principal de la película, 80'15" después de su primera conclusión, el personaje de Maura no es consciente de su expresión hasta 12" del comienzo del fragmento en el que la reconoce²¹⁶ (7.2. del universo) naciendo en ella la ira, el odio y que se traduce en el lanzamiento por la ventana que hace del disco de vinilo y que evidencia el rechazo a la recuperación de una solicitud que no sólo se ha producido en su sentido contrario, la propia persona que la negaba, es la que ha ocasionado esa infelicidad. Lo que se interpreta de esta dualidad enunciativa almodovariana es que el realizador señala a cómo una creación musical que ostenta un significado y un valor primigenios positivos, puede adquirir sus contrarios por el propio discurrir vital y, como en este caso, emocional a partir de un personaje.

Contrariamente a lo que se ha establecido para la película de 1984 y más próximo a lo expuesto para la que ha ocupado las líneas previas se encuentra la de 1987: frente a todas las inclusiones de las fracciones leitmotívicas en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Y que responden al patrón intradieético, en *La ley del deseo* la primera expresión de *Lo dudo* es ajena a la realidad diegética (igualándose con la posicionada de misma forma en *Mujeres al borde de...*), mientras que la segunda queda significada no sólo por su pertenencia a la misma también por la entonación en paralelo que lleva a cabo el personaje de Banderas (y que, en el caso del último de la primera década queda negado de este detalle). Una distribución dual con respecto a la diégesis que permite aproximar este caso al comentado de *Encadenados*, donde la correlación se produce a la inversa.

²¹⁶ Merece señalarse que, justo en el momento en el que abre la puerta de su casa y se encuentra con la fuente musical, la frase que se escucha es la que titula a la canción; es decir, *Soy infeliz*.

En lo concerniente al tema de Los Panchos, su participación en el engranaje narrativo inicial se define por dos aspectos que, aun siendo abordados con mayor detenimiento en otros párrafos, deben ser referidos dada su relevancia: el primero es que el bolero se convierte en la canción de la pareja Pablo-Antonio en contraposición a *Ne me quitte pas* que actúa de igual forma para con la formada por el primer personaje y Juan. De hecho, los fragmentos musicalizados por las respectivas partituras presentan varias coincidencias que, incluso, permiten hablar de una imitación que supone la equiparación entre los dos amantes del cineasta protagonista de la película del 87. El segundo detalle a tener en cuenta es que acompaña a un resumen, alteración en la duración del tiempo narrativo, acompañando a la presentación del personaje interpretado por Banderas como el amante ideal del de Poncela. En cualquier caso, Almodóvar reconoce en las voces del trío musical a los motivos sentimentales de Antonio, justificantes de las acciones posteriores que lleva a cabo y de las que él mismo se adueña en los últimos minutos del montaje (la recuperación de la composición se produce en el [1:31:10], 6'31" antes del final del montaje) al interpretar sutilmente las dos primeras estrofas (por tanto, nueva igualdad con el fragmento 4.1.) manifestándole la duda (sujeta, realmente, a una afirmación) de si volverá a encontrar a alguien que tenga unos sentimientos tan puros y fuertes hacia su persona como él. Se reconoce en este planteamiento futuro una de las principales diferencias con las reiteraciones que se han comentado en las páginas precedentes, ya que, si *Ne me quitte pas*, *Piensa en mí*, *Pelo amor de amar*, *Nur nicht aus Liebe Weinen* y *Soy infeliz* encuentran a su razón significativa en el pasado, *Lo dudo*, como *Encadenados*, lo hace para con el presente²¹⁷.

A pesar del entramado relacional que se ha venido planteando, es necesario regresar a la primera producción almodovariana para abordar otro caso de **recuperación musical** que, sin embargo, y, como se explica a continuación, no se cataloga como muestra de la fórmula leitmotívica. *Por qué mis ojos*, el fragmento del sainete lírico *La revoltosa*, firmado por Chapí, López Silva y Fernández Shaw, acompaña a la secuencia en la que los amigos de Pepi (realmente, los miembros de Bonitoni y a los que se le suma Poch, otro de los nombres destacados de la

²¹⁷ En este sentido, merece especificarse que, a pesar de que es cierto que *Ne me quitte pas* en su condición de recurso melódico ligado al trío Tina-Ada-ex pareja/madre queda explicado en el presente narrativo, la condición del abandono es preexistente al relato fílmico como, de hecho, se establece en el fragmento musicalizado por *Voy a ser maná* a raíz del comentario del personaje de Maura y que deja entrever que la separación entre los miembros del atípico triángulo citado se produjo hace tiempo (*cfr.* Fragmento 6.1.).

Movida y, posiblemente, amigo de Almodóvar y quien actúa en *Laberinto de pasiones* como uno de los componentes de Ellos) atacan violentamente al supuesto policía como venganza por la violación de su amiga. Más allá del *playback* al que se recurre para musicalizar la acción y que se analiza en otro apartado y de la crítica histórico-social que subyace en la misma²¹⁸, lo que destaca de esta presencia es que, desarrollándose hasta el [01:12] (MF 1.3.) como fondo sonoro, su expresión finaliza drásticamente después de que se escuche “Chula de mi corazón” en la línea vocálica masculina y que queda asignada a Toni. Ocupando el espectro los sonidos diegéticos que, en todo caso, no responden fielmente a lo que se aprecia en la imagen²¹⁹, la partitura del trío citado es recuperada en el [01:50] del fragmento en el mismo compás en el que se ha detenido su reproducción (trascurriendo, por tanto, 38” entre el final de la primera porción y el comienzo de la segunda). Recuerda o, mejor dicho, establece este planteamiento el punto referencial sobre el que se plantea esa otra recuperación reconocida en *Entre tinieblas*, aunque, como se acaba de especificar, en la de *Pepi, Luci, Bom* la correspondencia entre el inicio y el final del silenciamiento musical es exacto. De este modo, Almodóvar retoma al discurso melódico catalogado como nacional, pero desde una posición diegética diferente al cambiar la ubicación de la fuente, como se precisa en otras páginas; entendiéndose que uno de los posibles motivos justificadores de su reintegración subyace en los personajes y, sobre todo, en sus vestimentas al estar ataviados como

²¹⁸ Frente a la apertura que supone la implantación de la democracia en España y de la que la Movida, así como el mismo cineasta manchego, son algunos de sus principales representantes, todavía restaba una parte de la sociedad que abogaba por una recuperación del período totalitarista; uno que, de hecho, durante su dominancia recurrió a los sonidos nacionales para afianzar el sentimiento español y entre los que modelos y estructuras compositivos como la copla, la zarzuela (por ende, el sainete lírico, uno de sus géneros menores) o, incluso, el flamenco fueron magnificados. Lo que se quiere decir con esto es que en la producción de 1980 el policía es comprendido como el representante de ese pasado que es negado y rechazado por el conjunto de personajes liderado por Pepi; por ello, se entiende que, como parte de la estrategia vengadora, la entonación de una partitura tradicional (desde la perspectiva que se viene comentando) supondría un mayor reclamo para el marido de Luci cayendo en esa trampa de la atracción. Consecuentemente, *Por qué mis ojos* se recupera después, ya que, lo que muestran las imágenes es a Bomitoni y Poch cogiendo las plantas de marihuana que tiene Pepi en su ventana (motivo que propicia la visita y posterior violación del policía), símbolo o rasgo característico de los jóvenes de la década y que supone una diferencia *quasi* insalvable con los valores franquistas. Igualmente, y a raíz de esto, merece reseñarse que las alusiones de Almodóvar a las dos España se recuperan en *Matador* cuando, a través del disfraz de Francis/Francisco Montesinos, a quien el mismo realizador encarna, indica que su desfile se denomina *España dividida* porque considera que en el país siempre ha existido la dualidad envidiosos-intolerantes ([42:59-43:18]).

²¹⁹ Caben, en este sentido, dos posibilidades: que hubiera más gente en el área de rodaje que participara como una suerte de apoyo sonoro ambiental o que esas voces extra se añadieran durante la postproducción; algo que, por otro lado, resulta extraño dadas las deficiencias que presenta a este nivel la primera película de la filmografía del manchego.

chulapos madrileños en las dos secuencias y que, por la modificación espacial inherente, suponen su consideración doble o, dicho en otras palabras, su comprensión según el referente de unidad narrativo aludido. Asimismo, y antes de finalizar este comentario, remarcar que *Por qué mis ojos* se incorpora de forma doblemente parcial en la banda sonora almodovariana, dado que, además de ser conformante de una obra musical de mayores dimensiones, no se expresa de forma completa, iniciándose una vez interpretados sus primeros compases originales y saliendo del espectro sonoro de forma gradual y sin corresponderse con su final propio ni, tampoco, con el de un fraseo o cadencia.

Así, y a tenor de lo expuesto, no se considera que el fragmento del sainete lírico sea entendido como una fórmula leitmotívica y sí como una manifestación acotada o, dicho de otro modo, aplicada según el desarrollo de una acción diegética. En los casos que se han analizado se ha reconocido una misma premisa y es la repetición de aquello que se ha escuchado en las respectivas presencias iniciales, lo que responde al concepto wagneriano, ya que, por ese mismo hecho de remitir a algo ya insertado en el montaje sonoro, se produce la determinada asociación. De esta forma, e incluso no habiéndose reconocido una funcionalidad conectora, *Suck it to me* en su segunda inclusión reitera esa parte final de la canción; *Encadenados*, más próxima a *Por qué mis ojos*, participa de la fragmentación manifestante, pero, al recurrir a la dualidad y al señalado ensamblaje expresivo, repite la porción melódica con letra pre-escuchada a la par que incorpora sus últimos compases. De igual forma, pero, bajo una mayor equidad se erige el caso de *Do the swim*, puesto que, como se ha señalado, su segunda inclusión únicamente excede a los límites de la precedente en el añadido del reiterativo “You do the swim” del estribillo y que es la última porción de la partitura que enuncia.

Por su parte, las diferentes inclusiones de los restantes temas aludidos responden, de forma genérica, a una misma propuesta: la recuperación desde su principio original; si bien, con puntualizaciones para cada uno de los casos. De esta forma, la primera expresión de la composición con letra alemana de *¿Qué he hecho yo...!!* Se define por hacerlo *in media res* partiendo de la frase de la estrofa inicial “Doch wenn wir uns dann verschenken” (“Pero cuando nos entregamos”²²⁰), pasando por el estribillo y finalizando en “So bin ich die Deine geworden” (“Así me convertí en tuya”²²¹). La función complementaria a la par que reiterativa se reconoce en su

²²⁰ Traducción al castellano de la letra de *Nur nicht aus Liebe Weinen* de Araceli López.

²²¹ *Ibidem*.

tercera presencia al entonar la voz de Leander esa primera parte variable de forma completa como también su estribillo. Por su parte, las enunciaciones segunda y cuarta no introducen texto nuevo alguno al repetir lo escuchado previamente, pero, destacan por responder al mismo patrón selectivo, pero con una diferencia notable: si *Nur nicht aus Liebe Weinen* suena en el segundo fragmento que musicaliza de forma parcial al acotarse la expresión de su estribillo según las acciones de los personajes (Gloria para la reproducción, reanudándola Antonio, pero, no respetándose el punto de pausa), en el cuarto caso la parcialidad residente en la inclusión en solitario de la primera estrofa es inferior al volverse a realizar el mismo gesto recuperándose la partitura con letra en el mismo punto en el que se la ha parado. Es decir, mientras que en la secuencia que tiene como espacio de desarrollo la habitación matrimonial el recurso al que recurre Almodóvar es, *grosso modo*, el silenciamiento (de hecho, se ha comprobado que, cuando se reinicia la reproducción, la composición con texto se encuentra en el punto exacto de una entonación que no ha sufrido parada alguna); en la que tiene lugar en el cuarto de baño se respeta la negación comunicativa que implica que sea en el compás de espera (sito en “Wir glauben und hoffen und denken” - “Creemos, esperamos y pensamos”²²²) donde se reengancha la expresión musical. Por tanto, tres repeticiones que reiteran lo escuchado inicialmente y cuya extensión no es superada en ningún caso.

Ne me quitte pas, por su parte, participa de una inclusión prácticamente total²²³ en el largometraje de 1987, si bien sólo obteniéndose esta completitud cuando se suman sus diferentes porciones enunciativas. De esta manera, su primera presencia cubre las tres primeras estrofas con sus consiguientes estribillos concluyendo antes del inicio de la encabezada por “On a vu souvent rejaillir le feu”. La segunda, reduce en una unidad a lo precedente encontrando su barra final en la parte invariable de la composición anterior a “Ne me quitte pas, je t’inventerai” (“No me dejes, inventaré para ti”²²⁴); mientras que la tercera y última supone la primera manifestación de la fracción conclusiva de la melodía comenzando en la frase “Ne me quitte pas, je n’vais plus

²²² Traducción de A. López.

²²³ Ya que en ninguno de los casos se reconoce a la cuarta estrofa acotada por las frases “On a vu souvent rejaillir le feu” y “Le rouge et le noir ne s’épousent-ils pas” (“A menudo, hemos visto reavivarse el fuego” y “El rojo y el negro no se esposan”, respectivamente; traducción de la autora). Sin embargo, la concepción general de la obra queda evidencia, aunque, desde la perspectiva fragmentaria, a través de las diferentes presencias y que, sobre todo, destacan por expresarse tanto sus primeras frases como las conclusivas.

²²⁴ Traducción de la autora.

pleurer” (“No me dejes, no voy a llorar más”²²⁵) y anticipada por las notas del piano y que suponen una conjunción con la presencia número dos y que, a tenor de lo expuesto más arriba, favorece la continuidad referencial del recurso musical con letra miembro de la banda sonora de la adaptación intrafílmica de *La voz humana*. Al mismo tiempo, la otra canción de esta producción que responde a los parámetros leitmotílicos responde a un mismo ejercicio completo, por lo que, puede hablarse de una tendencia aplicativa a nivel microfílmico, en tanto que se establece para la penúltima cinta de los años 80. Así, *Lo dudo* se presenta en el espectro sonoro hasta el puente instrumental en su inclusión inicial haciéndolo de forma total en la segunda. De hecho, la consecuente ampliación manifestante que reside en esta último no conlleva lo mismo en términos informativos, ya que lo que se entona después de esa fracción habitada por los pentagramas del requinto²²⁶, la guitarra y las maracas, son el estribillo y una de las estrofas ubicados anteriormente en la partitura.

Al contrario de lo establecido para las dos últimas ejemplificaciones, *Soy infeliz* recupera la fórmula establecida para *Nur nicht aus Liebe Weinen* al quedar regida por el puente instrumental como referente acotador insuperable; puesto que, si su presencia inicial se expresa hasta este, la que la evoca lo hace hasta “Piensas que yo he de morir...”, segunda frase de la segunda estrofa y que, por ende, se posiciona en los primeros compases de la partitura con letra. Ahora bien, esta descripción se entiende como una salvedad al abogar Almodóvar nuevamente por permitir el desarrollo total de la canción que responde a la desestructuración wagneriana en 1991. *Piensa en mí* se reproduce de acuerdo a este principio en su primer posicionamiento en la línea de montaje, mientras que sus posteriores expresiones lo hacen de forma acotada: primeras dos estrofas en el caso de la señalada 2p (por tanto, se cubren las frases presentes entre “Si tienes un hondo penar” y “Me enseñó a pecar”) y primeras dos frases del estribillo en la 3p (“Piensa en mí, cuando sufras/ Cuando llores también piensa en mí”), por lo que, a pesar de la distancia entre sendas inserciones, se establece una continuidad enunciativa al respetarse el devenir conformante real de la partitura.

Antes de recopilar las principales características en las que se ha profundizado a lo largo de estas páginas, se considera adecuado mencionar otra fórmula reconocida en el análisis del

²²⁵ Traducción de la autora.

²²⁶ Instrumento de cuerda pulsada, similar a la guitarra, pero, de menor tamaño que suele emplearse en los boleros en el escenario musical mexicano.

universo, el cual responde a las directrices establecidas para los ejemplos expuestos, pero, con el condicionamiento de lo relativo y que reside en la presencia de una o varias de las **células músico-rítmicas** de las composiciones con letra en la línea narrativa viéndose **despojadas**, precisamente, del **recurso textual**. El primer ejemplo se reconoce en *Laberinto de pasiones* ([35:56-36:13]) donde Sexi, durante un encuentro sexual, tararea *Gran ganga*, el tema que ha interpretado previamente Riza y que ha acompañado al momento del enamoramiento entre ambos. El segundo, doble, aparece en la película de la filmografía siguiente acompañando, por un lado, a la presentación de Yolanda ([04:55-06:14]) y, por el otro, al primer encuentro entre esta y la Madre Superiora en el *flashback* que se ha comentado más arriba. En sendos casos lo que se escucha es la base instrumental de *Salí porque salí*, la canción que la artista le dedica al personaje religioso en la fiesta de su onomástica y que supone un nuevo adiós. De esta forma, las anticipaciones expresivas manifiestan la relación entre las dos mujeres en tanto que, de acuerdo al desarrollo cronológico de la historia, Almodóvar ya establece la imposibilidad del establecimiento de unos sentimientos recíprocos entre ambas de acuerdo al pentagrama vocálico-textual; pero, al mismo tiempo, su recuperación final en su concepción real supone ese compás conclusivo, definitivo que participa del final del período en el convento de Yolanda. Lo que se quiere decir con esto es que las dos presencias previas señalan la posibilidad de esa última inclusión y que, al expresarse de acuerdo a su identidad versionada, ya no deja lugar a una nueva manifestación; menos aún, cuando el mensaje textual ha sido pronunciado y no permite retroceso alguno al pasado.

El tercer caso que cumple con estas características habita en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* *La bien pagá* se recupera durante 23" a partir del minutaje [1:13:10], justo en el momento en el que Gloria se reencuentra con el policía con el que experimenta la incapacidad sexual y que se encarga del caso de la muerte de Antonio. Ahora bien, en esta ocasión no se recurre a la eliminación de la línea melódica textual y sí se aprovecha la propia estructura de la partitura al ser los compases que acompañan a la protagonista del largometraje de 1984 los iniciales y que, únicamente, son interpretados instrumentalmente. También se expresa en estos términos y, de mismo modo, de forma unitaria *La ley del deseo* a través del tema francés. *Ne me quitte pas* aparece en el [25:07] musicalizando la secuencia en la que Antonio está en el hall del teatro en el que va a representarse *La voz humana*. De nuevo, la selección responde a la naturaleza de la

creación melódica al percibirse los compases inaugurales expresados a través de la flauta travesera. Al mismo tiempo, estas dos ejemplificaciones se equiparan desde otra perspectiva y es que, previamente, ya se han desarrollado las enunciaciones de sus respectivos continentes acompañados de las letras; por lo que, la función leitmotívica pura, en su concepción primigenia, es innegable.

Entre sendas propuestas se posiciona *¡Átame!* Con el último caso de estas características. Así, y aproximándose a lo indicado para la canción de la ficción de 1983, se reconoce a *Resistiré*, representante del modelo compositivo pop-rock que se ubica, por primera vez, en la banda de sonido en el [26:46] y que sólo manifiesta sus diez primeros compases habitantes *per se* de los pentagramas destinados a los teclados, la batería y el bajo eléctrico. El componente melódico acompaña al despertar de Marina después de su enfrentamiento con Ricky; uno que supone el inicio de su secuestro; pero, al mismo tiempo, su presencia, 77'59" antes de su recuperación con letra incluida, supone la acotación de la relación fílmica establecida entre los dos personajes y que, a raíz de esa otra secuencia musicalizada por la canción del Dúo Dinámico, sufre un restablecimiento basado en la reciprocidad emocional y no en la obligación reconocida para lo precedente. Evolución positiva de lo narrado a lo largo del montaje y que, por tanto, se expresa al contrario de lo establecido para *Salí porque salí*, Yolanda y la Madre Superiora. Pero, al mismo tiempo, se reconoce en la producción de 1990 otro ejercicio que también debe aludirse, si bien, brevemente, por el fortalecimiento que supone para las conexiones intrafílmicas en la obra cinematográfica examinada. De esta forma, en el [1:04:13] del montaje de 1990 se identifica a *Susan get down*, partitura con letra que acomete la función de fondo musical en una publicidad televisiva. Recurriéndose, una vez más, a su propia introducción instrumental y, por tanto, sin incurrir en su desnaturalización, la canción se expresa parcialmente, pero, por la mera recuperación, evoca a *La ley del deseo* donde acompaña a la primera conversación entre Pablo y Antonio. Este tipo de referencialidad es recurrente en la primera década almodovariana, ya que, como se ha recogido páginas atrás, este último título cuenta durante sus primeros minutos con *El adiós de Gloria*, la partitura original que Bonezzi compone para el de 1984 y que se identifica en la secuencia en la que la protagonista se despide de su hijo Toni y de la abuela al igual que en la

que supone su regreso al hogar vacío y su reencuentro con su hijo Miguel²²⁷. También se establece entre *Entre tinieblas* y *Laberinto de pasiones*: la primera es inaugurada musicalmente por el mismo tema instrumental que acompaña a los reencuentros y confesiones sentimentales entre una pareja de personajes secundarios y, sobre todo, entre Sexi y Riza en el largometraje de 1982, además de la secuencia dedicada a la exemperatriz Toraya quien se prepara para ir en busca de su hijastro ([57:47-59:55]). De hecho, esta misma composición, con protagonismo en el piano, acomete cierta función acotadora en la cinta de 1983 al recuperarse en el [1:28:59] musicalizando, de nuevo, a otro reconocimiento emocional: el protagonizado por el sacerdote y Sor Víbora.

De acuerdo a lo que se ha venido explicando a lo largo de este apartado, en lo concerniente a las **presencias repetidas** de una misma canción en la filmografía almodovariana, lo que destaca es que es una tendencia aplicable, de forma notoria, a la década creativa inicial, mientras que los otros dos ejemplos reconocidos suponen su recuperación unitaria en la de los 90 y en la actual quedando la tercera despojada. Ahora bien, si cada una de las ejemplificaciones responde, de forma general, a alguno de los ejercicios establecidos, individualmente, ostentan especificidades diferenciadoras. Así, y recuperando cada una de las duraciones, se descubre que no existe una norma que determine los crecimientos o sus contrarios, pero, sí una oscilación continua, como recoge la tabla incluida en la página siguiente.

²²⁷ Es remarcable, en este sentido, la continuidad melódica que participa del proceso musicalizador de las primeras secuencias de *La ley del deseo*. Así, a la creación original de la banda sonora del cuarto título almodovariano le sigue *Voy a ser mamá* y a esta, *SatanaSA*. Por su parte, el caso de *Ne me quitte pas* señalado líneas atrás es continuado por la tercera canción de Almodóvar&McNamara incluida en el montaje.

Canción	Presencia	Duración	Posición y distancia entre presencias
<i>Suck it to me</i>	Inicial	3'35"	[31:55] (MS)
	2p	1,36	[1:00:05] (ME) ²²⁸ > 38'50"
<i>Encadenados</i>	Inicial	2'34"	[33:37] (MS)
	2p	5'03"	[1:31:40] (ME) > 58'03"
<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i>	Inicial	1'28"	[05:36] (MS)
	2p	45"	[54:06] (ME) > 49'10" / [54:41] (MS)
	3p	2'27"	[57:13] (ME) > 3'12" / [59:00] (MS)
	4p	2'44"	[1:05:42] (ME) 6'42"
<i>Ne me quitte pas</i>	Inicial	2'59"	[13:15] (MS)
	2p	2'18"	[36:55] (ME) > 23'40" / [38:33] (MS)
	3p	1'29"	[41:37] (ME) > 13'04"
<i>Lo dudo</i>	Inicial	1'35"	[32:46] (MS)
	2p	2'39"	[1:31:10] (ME) > 59'14"
<i>Soy infeliz</i>	Inicial	2'07"	[02:14] (MS)
	2p	1'34"	[59:34] (ME) > 57'20"
<i>Piensa en mí</i>	Inicial	4'07"	[1:02:58] (MS)
	2p	1'10"	[1:28:22] (ME) > 26'04" / [1:29:32] (MS)
	3p	1'05"	[1:33:35] (ME) > 4'03"
<i>Pelo amor de amar</i>	Inicial	1'01"	[41:03] (MS)
	2p	2'47"	[56:59] (ME) > 15'56"

Tabla 4 – Frecuencias enunciativas de la canción con concepción leitmotívica. Fuente: elaboración propia.

De esta forma, con la excepción del tema alemán, la secuencia que se establece entre las siete canciones al aplicarse el parámetro de la sucesión de las duraciones de las diferentes presencias radiografía al citado ejercicio oscilante, ya que la 2p de *Suck it to me* supone una disminución de los minutos concedidos para su primera expresión como, igualmente, sucede con las segunda y 3p de *Ne me quitte pas*, con sus iguales en la cinta de 1991 y con las dos residentes en la final de la primera década. Contrariamente se expresan las ejemplificaciones reconocidas en las producciones de 1983, 1984²²⁹, 1987 (*Lo dudo*) y 2011, puesto que cada una de las repeticiones supone el incremento de los minutos musicales manifestantes. Al mismo tiempo, y si se propone la ordenación de las inclusiones en función de las distancias entre ellas, las protagonizadas por el tema de Los Panchos son las que cuentan con un mayor número de secuencias entre ellas al estar separadas por 59'14". Le siguen *Encadenados* (58'03"), la grabación de Lola Beltrán incluida en *Mujeres al borde de...* (57'20"), la presencia inicial y la segunda de *Nur nicht aus Liebe Weinen*

²²⁸ “MS” y “ME” significan, respectivamente, “Minutaje de salida” y “Minutaje de entrada”.

²²⁹ Esto, en términos generales, ya que, el propio caso de *Nur nicht aus Liebe Weinen* ejemplifica cómo la secuencia de una misma canción puede responder al doble ejercicio: su segunda presencia sufre una evidente disminución con respecto a la inicial respondiendo las dos posteriores a un incremento igualmente perceptible.

(49'10'') y las dos del tema de Almodóvar&McNamara (38'50''). Por debajo de estas cifras, las manifestaciones iniciales de *Piensa en mí* (26'04''), las iguales de la versión de Matarazzo (23'40''), las correspondientes a *La piel que habito* (15'56'') y, nuevamente, la canción de Brel en su tercera y 4p (13'04''); siendo notoriamente inferiores las distancias establecidas entre las dos últimas entonaciones de Leander (6'42''), las ubicadas en la misma posición para el caso de *Tacones lejanos* (4'03''), cerrando el grupo la partitura con letra repetida de ¿*Qué he hecho yo para merecer esto!!* Que permite discurrir sólo a 3'12'' entre su segundo y tercer posicionamiento. En este sentido, también son dignas de mención las equidades posicionales de algunas de las presencias y que, en cualquier caso, no se comprende como estrategia configuradora de Almodóvar (es decir, no se entiende que persiga esa coincidencia surgiendo la misma de la casualidad o, tal vez, del establecimiento de los puntos de giro y dramáticos). Se reconocen, así, las proximidades entre *Suck it to me* y *Encadenados*, en sus primeras expresiones; *Suck it to me* (2p) y *Piensa en mí*, la canción de la banda de sonido del 83 y las posiciones secundarias de la de 1991; la triple coincidencia entre *Nur nicht aus Liebe Weinen* (3p), *Soy infeliz* (2p) y *Pelo amor de amar/Por el amor de amar* (2p); y, finalmente, las dualidades *Ne me quitte pas* (3p)-*Pelo amor de amar* y *Lo dudo-Piensa en mí* (3p); todas ellas regidas por el orden narrativo cronológico.

Por tanto, y a pesar de que no pueden establecerse tendencias aplicativas para la totalidad del universo ni desde la perspectiva que se viene de señalar ni, tampoco, en cuanto al mantenimiento de un número determinados de inclusiones invariables, sí hay un rasgo que comparten todas las repeticiones examinadas y que, de hecho, se ha remarcado más arriba: las siete ejemplificaciones restantes encuentra en las canciones reiteradas una significación emocional, sentimental. Temática dominante en el cancionero filmico almodovariano y que protagoniza el siguiente apartado.

4.3. *Allegro appassionato ma non troppo amoroso*. Temáticas, modos y *tempos* de las canciones almodovarianas.

4.3.1. *Quizás* (amor), *quizás* (deseo), *quizás* (desamor). Las temáticas de las canciones almodovarianas.

Recurriendo, nuevamente, a la producción de 1983, el diálogo que prosigue a la primera inclusión de *Encadenados* responde a una suerte de justificación por parte del realizador, como se ha señalado, de su tendencia inclusiva de partituras que abordan los sentimientos y que, al mismo tiempo, se entienden como representantes de las tramas que pueblan sus diferentes narraciones. De esta manera, el examen temático de cada una de las 58 partituras conformantes del cancionero filmico ha revelado que 38 de ellas ostentan un mensaje de naturaleza amorosa que, en términos generales, responde a una de estas dos posibilidades: reconocimiento, aceptación, exaltación de los sentimientos o rechazo, separación, imposibilidad de la reciprocidad de los mismos. Al mismo tiempo, cada una de ellas, atendiendo a sus propias directrices enunciativas, ligadas a un léxico y a un determinado tratamiento lingüístico, narran contenidos e historias específicos. Así, la relación de composiciones con letra que responden a estos patrones se recoge en la tabla 5 (p. 345). De igual modo, las 20 restantes suponen relatos específicos que, en algunos casos, se aproximan: *Do the swim*, jugando con la metáfora acuática y diversos estilos de nado esconde un subtexto sexual; *Suck it to me*, a pesar de dotar de relevancia a las enumeraciones habitadas por diferentes drogas, medicinas y bebidas alcohólicas, remite al mismo acto que la partitura entonada por Little Nell y a la propia de 1982; *Gran ganga* sirve ajustándose perfectamente, al contenido diegético, para presentar al personaje de Riza y, al mismo tiempo, remarcar la imprevisibilidad de su destino. Por su parte, *Voy a ser mamá*, manteniendo la ironía prototípica de las canciones de Almodóvar&McNamara, plantea un ejercicio crítico con la sociedad, la moral y la educación de la época; algo extensible para los casos de *SatanaSA*, que refleja el propio universo existencial y creativo del dúo, y *Susan get down* que, sosteniéndose en una serie de catalogaciones y órdenes, no presenta un contenido textual definido o, al menos, no en los mismos términos que las restantes creaciones melódicas con letra. *Tonada de luna llena* introduce una nueva área temática dirigida, al mismo tiempo, por su propio origen musical al tratarse de un género relacionado con el ámbito

agrícola, siendo representativo de la corriente folclórica venezolana y, tradicionalmente, entonado por el colectivo de trabajadores; así, además de soterrar una declaración de amor, describe la defensa de la tierra y de los animales de las propias amenazas naturales por parte del *yo* entonador. En circunstancias similares se expresa *Ay, mi perro*: como su propia denominación específica, describe los buenos quehaceres del animal de compañía del *yo* melódico cuidador, al mismo tiempo, de su ganado y que fallece siendo este, posiblemente, el germen que ocasiona su composición. Aunque supone un salto en la constitución de la filmografía, Almodóvar apuesta por otra partitura con línea melódica habitada por un texto relacionado con las labores del campo en *Volver* a través de *Las espigadoras*. El fragmento de la zarzuela *La rosa del azahar* cuenta cómo se desarrolla una jornada en el campo y, concretamente, qué rasgos definen a la recogida de la citada especia ligada a la zona geográfica manchega. Descripción que, a pesar de no silenciar las alusiones al cortejo entre los segadores y las recolectoras, dota de mayor relevancia a la expresión de la dureza que reside en esta labor agrícola. Manteniendo, en cierta medida, la referencialidad a un escenario específico, el tema con letra compuesto por Lô ostenta el carácter de la ritualidad al ser Tajabone el nombre en wolof del evento que marca el fin de año musulmán y que, por ende, encuentra a su igual en el 31 de diciembre del calendario gregoriano. Así, la creación musical se convierte en una especie de alabanza hacia el nuevo período evidenciada a través de los “Woley!” (interjección que no encuentra traducción al castellano) de su parte final y, en su concepción religiosa, a través de la alusión a *Adbou Diambar*, nombre propio que se le da al ángel encargado de recibir a los fallecidos en el cielo.

Si bien las diferentes composiciones del repertorio del dúo conformado por el realizador y Fabio McNamara han ocupado estas líneas, lo mismo sucede con las tres canciones ligadas a su infancia y que pueblan la banda sonora de 2004. Más allá de que dos de ellas son adaptaciones, *Moon river*, el *Kyrie* y *Jardinero* quedan impregnadas de unos significados en los que se refleja la condición religiosa de quien, supuestamente, se encarga de su concepción diegética (con la excepción de la obra del autor italiano). De esta forma, la inclusión de la obra de Mancini y Mercer en su concepción almodovariana expresa la negación de una futura separación del receptor a través de la promesa, pero sin dejar entrever contenido amoroso, al menos, específico; la segunda composición es constituyente del *continuum misae* (es decir, parte común de la misa y con

imposibilidad de exclusión) siendo, de hecho, el contrapunto²³⁰ ocupante de la primera parte del oficio religioso. Su contenido textual (un reiterado “Kyrie eleison”) es una petición de piedad al Señor, destinatario primario del mensaje melódico. Por su parte, la adaptación libre al castellano de *Torna a Surriento* mantiene este carácter al reconocer la letra las buenas acciones y valores inherentes al jardinero protagonista engrandeciendo su figura. Nuevamente, y como se ha propuesto para el primer caso, la conexión evidente con el Padre Manolo niega cualquier expresión romántica directa.

A partir del 2004 sucede, también, que se recupera a la línea temática maestra de la primera década creativa: el contenido sexual vuelve a hacer acto de presencia regido por diversas directrices y consiguientes tratamientos según los casos. El pícaro o gracioso se reconoce en *Maniquí parisien* donde, de hecho, las alusiones a la Francia de finales de los años 50/principios de los 60 (momento en el que, según las fuentes Manuel Aniesa y Arcadio Rosés originan la letra y la música de esta composición) suponen una referencia a un escenario en el que el libertinaje y goce sensorial íntimo era reconocido socialmente. El explícito y “salvaje” se hace en *Robot œuf*, canción catalogada como electro-pop y en la que su coautora e intérprete describe, igualmente, los beneficios que tiene el ser alguien conocido en el ámbito escénico para acceder al alcohol y a las drogas, pero, también, ser joven para experimentar la vida sin preocupaciones y desenfrenadamente (premisa que lleva a la propuesta de gozar de una noche de sexo con una persona que acaba de conocer por el simple motivo de disfrutar). De acuerdo a parámetros similares se expresa *I’m so excited* y que, en su propio título, recoge el carácter directo habitante de su letra. La canción que catapultó a la fama a The Pointer Sisters es una descripción precisa de cómo la excitación aumenta hasta alcanzar un punto en el que necesita ser satisfecha; ejercicio que, como propone Uffie, no obliga a pensar en el después y sí en gozar el momento presente, el puntual que supone el goce compartido con la otra persona, destinataria, en este caso, del mensaje musical.

Finalmente, hay tres canciones que, desde una lectura directa (esto es, sin atender a posibles cuestiones metafóricas), responden a especificidades no establecidas hasta ahora. Se trata de *Vitamin C*, *Werewolf* y *The look*. En el caso de la primera, después de aludir a una chica que, *grosso modo*, ostenta los rasgos prototípicos de la *femme fatale*, el interés se centra en la vitamina titular que va a perderse en un tiempo futuro. La segunda, adaptación que Cat Power realiza de la

²³⁰ “Arte de combinar dos o más líneas melódicas simultáneas” (Grout y Palisca, 2003, p. 1039).

grabación original de Hurley, responde a esta realidad en su concepción textual, ya que las diferentes estrofas son acotadas resultando un mensaje incompleto o que, al menos, no mantiene la cohesión narrativa que sí se reconoce en la concepción de su autor. En cualquier caso, la cuarta canción de *Los abrazos rotos* mantiene al hombre lobo como protagonista de su letra, pequeño eje conector con las composiciones de temática naturalista señaladas más arriba. Finalmente, la de Metronomy es entendida como una oda al pasado, al lugar rural en el que se ha crecido y donde viven los recuerdos. En relación con esto es también llamativo que las tres partituras con pentagrama textual cedan sus últimos compases (más numerosos en los casos de las incluidas en las producciones de 2009 –la del grupo alemán– y la de 2013) a sus respectivas instrumentalizaciones destacando, al mismo tiempo, que todas ellas se aglutinen bajo el concepto denominativo de lo musicalmente vanguardista. De hecho, si se revisan todas las excepciones expuestas, la mayoría responde a este mismo patrón quedando las restantes agrupadas en los conjuntos de los sonidos nacionales y de la *chanson*, con las unicidades residentes en el *pop-rock* de la canción coreografiada en *Los amantes pasajeros* y en el género clásico del *Kyrie*. En este sentido, es digno de mención que, con las exclusividades de *Muy cerca de ti*, *Murciana*, *Sufre como yo*, *A good thing* y *Between the bars*, las restantes melodías con recurso textual vanguardistas quedan exentas de la temática amorosa (esto es, cinco frente a 15); como también lo es que ninguna de las catalogadas como ritmo latino y bolero se encuentra fuera de la figura recapituladora. Asimismo, y dadas las limitaciones inclusivas, esto es extensible, desde la generalidad, para los casos de las diferenciadas como *pop-rock* y canción sentimental. Ligado con esto, dos consideraciones a tener en cuenta. La primera de ellas, que existen tres largometrajes en los que la ausencia de alguna canción con el tema referido en cualquiera de sus vertientes es su principal distintivo; reconociéndose en *Laberinto de pasiones*, *Todo sobre mi madre* y *Los amantes pasajeros* (por ende, la tercera década es la única que no cuenta con este caso como configurador a la par que continuador de la cierta tendencia establecida). Contrariamente, cuatro son las producciones en las que este tipo de composición musical es el único que habita la banda sonora. Así, se trata de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, *Matador*, *Hable con ella* y *La piel que habito*. Todas ellas son interesantes en tanto que, mientras que las de 1984 y 2002 únicamente permiten la expresión de dos partituras con letra y ambas pertenecen a la misma categoría; la dominancia es plena en el caso de la de 1986, puesto que es la única composición

melódica que responde al criterio de la textualidad como definidor de uno de sus pentagramas; por su parte y, totalmente a la inversa, la de 2011 al contar con tres inclusiones más que la anterior.

Canción	A / D ²³¹	Idea principal de la historia musical
<i>Muy cerca de ti</i>	A	Promesa de la reciprocidad y cercanía
<i>Por qué mis ojos</i>	A	Aceptación sentimental <i>post</i> -rechazo
<i>Tu loca juventud</i>	A	Reproche por la inmadurez emocional
<i>Murciana</i>	A	Confesión sentimental sadomosoquista
<i>Estaba escrito</i>	A	Aceptación de los sentimientos predestinados
<i>Encadenados</i>	D	Dolor y reproche derivado del sentimiento
<i>Salí porque salí</i>	D	Ruptura definitiva sin posible retorno
<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i>	D	Desamor acompañado de la esperanza futura
<i>La bien pagá</i>	D	Abandono teñido de pasión
<i>Espérame en el cielo</i>	A	Reconocimiento de la inevitable separación
<i>Ne me quitte pas</i>	A	Declaración de amor dolorosa y humillante
<i>Lo dudo</i>	D	Despecho que niega un amor futuro mejor
<i>Guarda che luna</i>	A	Nostalgia, recuerdo del ser amado perdido
<i>Déjame recordar</i>	D	Despedida de un amor irrecuperable
<i>Soy infeliz</i>	D	Infelicidad por desamor, pero, superable
<i>Puro teatro</i>	D	Desengaño de un sentimiento ficticio
<i>Canción del alma</i>	A	Aceptación de una dependencia rechazada
<i>Un año de amor</i>	D	Ruptura sin posible regreso al hacerse efectiva
<i>Piensa en mí</i>	A	Ofrecimiento a la dependencia emocional
<i>Pecadora</i>	D	Recuerdo doloroso que niega reencuentro
<i>Se nos rompió el amor</i>	D	Ruptura lamentada que porta infelicidad
<i>Luz de luna</i>	A	Dolor por la pérdida y la dependencia
<i>En el último trago</i>	A	Separación con posibilidad de regreso
<i>Ay, amor</i>	D	Olvido ligado a la pérdida del dolor
<i>Sufre como yo</i>	D	Odio manifestado en términos de equiparación
<i>El rosario de mi madre</i>	D	Pérdida definitiva y deseada de la relación
<i>Somos</i>	A	Reciprocidad imposible de experimentar
<i>Por toda a minha vida</i>	A	Exaltación del amor correspondido
<i>Cucurrucucú paloma</i>	A	Imposibilidad de superación de una ruptura
<i>Quizás, quizás, quizás</i>	A	Solicitud del encuentro con el ser amado
<i>Cuore matto</i>	D	Posible reencuentro que no condiciona al futuro
<i>A good thing</i>	D	Ruptura por ausencia de igualdad sentimental
<i>Volver</i>	A	Reencuentro con el pasado y todo lo asociado
<i>Final/A ciegas</i>	A	Confianza ciega en el otro aun siendo engañado
<i>Pelo amor de amar/Por el amor de amar</i>	A	Libertad atributiva del amor y aceptación
<i>Se me hizo fácil</i>	D	Lectura positiva de una ruptura y su superación
<i>Between the bars</i>	A	Donación emocional y de sustento al otro

Tabla 5 – Recapitulación de las canciones cuyas temáticas responden al patrón amoroso en su vertiente positiva o negativa. Fuente: elaboración propia.

²³¹ Con esta referencia se alude a las dos líneas temáticas globales señaladas: “A” (Amor) y “D” (Desamor). Cada caso acoge en su seno a múltiples variantes que, *grosso modo*, se especifican en la casilla contigua.

Si se recuentan las partituras con letra referidas individualmente y las incluidas en la tabla se descubre que suponen el ejercicio sumatorio de 19 y 38 respectivamente, por lo que, falta una para obtener las 58 que conforman el cancionero filmico examinado tratándose del tema del Dúo Dinámico incluido en *¡Átame!* Su ausencia se justifica, precisamente, por su temática: recurriendo a varias metáforas, la partitura con letra de Carlos Toro y Manuel de la Calva realiza una defensa de la resistencia cuando uno o varios aspectos vitales se muestra en el sentido contrario al esperado residiendo en el mismo mantenimiento la cualidad de la superación de su consiguiente etapa negativa. Si bien, entre sus frases, se reconoce a la que señala al receptor amoroso, romántico²³², el tema general de la segunda canción de la cinta de 1991 no responde a esta conceptualización. Por el contrario, esta historia melódica sí acomete una función manifestante emocional en la película y, además, desde una doble perspectiva: la primera vez que suena *Resistiré* lo hace, como se ha señalado más arriba, expresando, únicamente, sus compases iniciales instrumentales y a través de un *walkman* que está escuchando Ricky. Quedando asignada a este personaje, Almodóvar le indica al espectador que, realmente, el medio reproductor no le pertenece siendo de Lola en la secuencia ubicada en el fragmento [19:01-19:26] y a quien, por ende, también le corresponde el mensaje musical; es decir, la partitura con letra responde originalmente al personaje interpretado por Loles León y quien, igualmente, resiste en su papel de hermana, como demuestra a lo largo del montaje, haciendo hincapié en que, más allá de estar en desacuerdo con la posible vuelta al consumo de drogas de Marina, quiere ser un apoyo para ella. Mantenimiento en términos de proximidad que, igualmente, se evidencia a través de los distintos intentos de comunicación que lleva a cabo. Y esa misma postura se reconoce en el personaje de Banderas quien no sólo no cesa en su empeño de conseguir el amor de la actriz, también recurre al secuestro para su obtención; uno que, al mismo tiempo, le supone una serie de momentos dolorosos (entre ellos, el rechazo de la cautiva y la paliza que recibe por parte de la vendedora de medicina ilegal y de sus amigos) y que, por el contrario y recurriendo a una de las metáforas de la composición interpretada por De la Calva y Arcusa, a pesar de producir una curva en el junco, no

²³² Ubicada en la cuarta estrofa, segunda, después del puente instrumental y en la que se entona: “Cuando me amenace la locura,/cuando en mi moneda salga cruz,/cuando el diablo pase la factura/o si alguna vez me faltas tú”.

llegan a ocasionar su pérdida de estabilidad final. De igual modo, los dos tipos de amor se expresan conjuntamente en el fragmento 8.2., cuando Lola y Ricky entonan *Resistiré* habiéndose producido, previamente, la devolución del *walkman* y, dentro de él, la cinta en la que está grabada. Con la inclusión de esta explicación se ha querido llegar al siguiente punto y que supone el reforzamiento de una de las ideas iniciales que se han establecido en esta Tesis Doctoral y que es cómo un relato musical sufre una resignificación cuando es incorporado al texto cinematográfico al poder acompañar el mismo tema descrito a otra secuencia en la que esa misma resistencia se estableciera, por ejemplo, para la superación de un período laboralmente complicado, entre otras posibilidades.

Asimismo, y a raíz de este comentario, la dualidad hace acto de presencia en las 58 partituras con línea vocálica textual desde otras **dos perspectivas**: la **asociación** que se establece entre varias de las que comparten la matriz temática y la **coexistencia** del desamor y su contrario en una misma composición. Empezando por la primera, al aplicar el parámetro de la equidad o aproximación de las historias, surgen las siguientes relaciones: *Por qué mis ojos* y *Estaba escrito*, al narrar ambas la historia de un amor que, negado con precedencia, se acepta finalmente; *Salí porque salí* y *Un año de amor*, puesto que ambos textos abogan por una separación que, una vez producida, no permite reencuentro alguno (es más, el condicionamiento es explícito en el caso de la versión de Luz Casal a través de la frase “Si ahora tú te vas” inaugural de la segunda y cuarta estrofas); *Espérame en el cielo* y *Somos*, donde la pareja que protagoniza las historias musicalizadas se define por la imposibilidad del presente compartido; *Nur nicht aus Liebe Weinen* y *Soy infeliz*, dado que, a pesar del dolor naciente a partir de la separación, el futuro está habitado por las posibilidades de la felicidad (junto a sendos casos se posiciona *Se me hizo fácil*, ya que, aun aludiendo a ese pasado residente en el propio título, narra la superación de la ruptura y consiguiente olvido de la persona causante de la infelicidad) y, finalmente, *Piensa en mí* y *Between the bars* y en las que Casal y Chris Garneau, en su función del *yo* intérprete, se ofrecen como el apoyo, el recurso humanizado que está y continuará al lado del receptor. Estos resultados de forma específica²³³, pero, si se

²³³ En relación a los mismos, se reconocen ciertas equidades entre algunos de ellos, sobre todo, en cuanto a las acciones que se desarrollan en los fragmentos a los que habitan. Así, *Salí porque salí* y *Un año de amor* responden al ejercicio de la actuación quedando manifestado corpóreamente el emisor del mensaje melódico (ahora bien, en lo concerniente al caso de la cinta de 1991, se reconoce una mayor complejidad dada la imitación y, por tanto, la evocación real del mismo, como se explica en páginas posteriores); *Espérame en el cielo* y *Somos*

ahonda en cada una de las letras e, incluso, se trabaja con porciones más concretas de las mismas, se aprecia que, sobre todo, el amor en sus múltiples concepciones y su contrario dominan, como, de hecho, recoge la tabla 5 (p. 345), la temática del cancionero almodovariano remarcándose que esa diversidad de la asignación y emocional queda regida por cada uno de los continentes fílmicos en los que se las reconoce, como, de hecho, se ha reflexionado más arriba (ejemplificación de ello, el texto de *Piensa en mí* que en *Tacones lejanos* queda ligado a madre e hija y que, si, por ejemplo, se reubicara en *La flor de mi secreto* en la misma posición que ocupa *Ay, amor*, se conjugaría con la pareja formada por Leo y Ángel adoptando un nuevo significado). Junto a estas equiparaciones, las citadas coexistencias referidas como resultado de la segunda perspectiva y que, de hecho, se han abordado ligeramente en este mismo párrafo. Los dos grandes estados anímicos emocionales dialogan en los casos de *Tu loca juventud*, *Nur nicht aus Liebe Weinen*, *Lo dudo*, *Soy infeliz*, *En el último trago*, *Cuore matto* y *Se me hizo fácil* reconociéndose que, en un primer nivel, son canciones habitadas por el desamor o, dicho de otro modo, con este como germen creativo, como portador de la línea temática principal; pero, en todas ellas reside, igualmente, una postura aperturista a la par que positivista hacia el futuro; aquel en el que ese pasado ya no tiene cabida como, tampoco, el rechazo al amor. Se defiende a este sentimiento como una suerte de motor vital subyaciendo en el mismo la consideración de que, el haber sufrido previamente, no imposibilita a conocer, de nuevo, las emociones contrarias. Así, por ejemplo, y entre las frases y estrofas más clarividentes en este sentido de la relación de títulos musicales propuestos destacan “Nur nicht aus Liebe weinen,/es gibt auf Erden nicht nur den einen,/es gibt so viele auf dieser Welt/ich liebe jeden der mir gefällt !” (“Nunca llores por amor,/no hay en la tierra solamente ese uno,/hay tantos hombres en este mundo,/y yo amo a todo el que me gusta”²³⁴), mensaje esperanzador que, sin embargo, es precedido por uno que señala el carácter extinto del amor correspondido²³⁵; “Lo dudo, lo dudo, lo dudo.../Que tú llegues a quererme/como yo te quiero a ti//Lo dudo, lo dudo, lo

musicaliza a dos escenas de contenido sexual; mientras que las presencias de *Nur nicht aus Liebe Weinen* y *Soy infeliz* que se pueden conectar lo hacen a raíz de su emisión a través de un tocadiscos en una de sus presencias.

²³⁴ Traducción de A. López.

²³⁵ “Es ist ja ganz gleich, wen wir lieben,/und wer uns das Herz einmal bricht./Wir werden vom Schicksal getrieben/und das Ende ist immer Verzicht”. (“Da igual a quién amemos;/y quién nos llegue a romper el corazón./Estamos en manos del destino/y el final es siempre el abandono”. *Ibídem*).

dudo.../Que halles un amor más puro/como el que tienes en mí”²³⁶ y a los que se le suma la sentencia final del estribillo “Más no ilusión sincera como la que te di” en el caso del de Los Panchos; el comentario irónico que sigue a la declaración de infelicidad entonada por Lola Beltrán (“Si porque tú no me quieres,/piensas que yo he de morir”); la tercera y, por su repetición, cuarta estrofa de la composición con línea vocálico-textual italiana incluida en *La mala educación* (“Il cuore matto che ti vuole bene/e ti perdona tutto quel che fai;/ma, prima o poi, tu sai che guarirà;/lo perderai, così, lo perderai” -“Corazón loco que te quiere mucho/y te perdona todo lo que haces;/pero, antes o después, sabes que se curará;/lo perderás, por tanto, lo perderás”-²³⁷) o de forma completa la letra de *Se me hizo fácil* y en la que a esa simpleza para olvidar a la persona causante del dolor le sigue “Buscar otro amor que me comprenda”. Justo a ellas y sustentada en una cierta distancia, la primera canción referida y ubicada en *Pepi, Luci, Bom, Tu loca juventud* en la que Maleni Castro señala, bajo un cierto carácter moralista, la imposibilidad de la emoción estable cuando el día a día es disfrutado al máximo²³⁸ y cuya suerte de mandamiento denomina a la creación original de Tomás de la Huerta y José Luis Navarro ganadora del Festival Español de la canción de Benidorm en la edición de 1965.

Al mismo tiempo, toda esta dualidad enunciativa marca el grado de fineza que separa a ambos estados y que, en un ejercicio metafórico recopilador, alude, incluso, a la propia realidad de los géneros narrativos del universo filmico almodovariano: sustentado en esa dualidad comedia-drama citada, habitualmente con uno de ellos como predominante, el otro siempre encuentra algún resquicio para expresar sus características definidoras. No menos determinante es, en este sentido, que otros casos, como el reconocido en la única canción que aparece en la banda de sonido del montaje de 1986, remitan a conceptualizaciones que, en su génesis, se comprenden como dolorosos, pero que, atendiendo a la interpretación general de sus historias textuales, abogan por su contrario. Como se viene de especificar, la versión entonada por Mina habla de esa separación que, sin embargo, tornará en reencuentro tiempo después a través de su “Espérame en el cielo,

²³⁶ Las diferenciaciones de las oraciones que conforman las estrofas y los estribillos se señalan mediante una única barra, mientras que esas unidades estructurales prototípicas de la canción se unifican a través de la doble final.

²³⁷ Traducción de Ruggero Dassisti y Marta Páramo.

²³⁸ “Un gran amor precisa mucho más;/¡Ay! Renunciación... Amar a los demás.../Fe y alegría dar cada día;/Esto no lo tienes tú en tu loca juventud!//Pides cada noche que te quiera más;/que pronto cambiarás./Pero, solo veo llena de inquietud;/¡Tu loca juventud!”.

corazón;/si es que te vas primero... (...) Y la vida es tan corta que no basta para nuestro idilio//Por eso yo te pido, ¡por favor!/Me esperes en el cielo.../Que allí, entre nubes de algodón,/haremos nuestro nido”; *Ne me quitte pas*, por su parte, acoge en su seno a la negación de la separación bajo la aceptación de la culpabilidad. Una declaración de amor que responde a esa humillación musicalizada reconocida por su autor literario (Brel) en cuanto a la que fuera su amante y que reitera a través de ese solicitante “No me dejes”. También se reconoce lo establecido en otra de las canciones de la banda sonora de 1987, *Déjame recordar*, y donde el desamor que supone la ruptura no implica, según Bola de Nieve, el olvido de las emociones compartidas reconociéndose, por tanto, una valorización de los mismos en términos positivos²³⁹. De mismo modo, este intérprete vuelve a abogar por este principio en su otra composición habitante del cancionero examinado, ya que en *Ay, amor* defiende que, la finalización de la historia emocional y su consiguiente separación de la otra parte de la pareja debe implicar la misma desaparición del dolor, siendo imposible vivir si esa emoción se convierte en compañera al expresar “Pero, ay, amor, si te llevas mi alma,/llévate de mí también el dolor,/lleva en ti todo mi desconsuelo/y, también, mi canción de sufrir”.

En paralelo a este comentario, surgen otros dos de los parámetros aplicados y que, de misma forma, establecen una serie de consideraciones generales asociadas a las temáticas de las historias musicalizadas que se han comentado. La primera de ellas remite al modo/tonalidad compositivos y que, como se ha referido tanto en el “Marco teórico” como en el “Diseño de la investigación” presenta una correlación inmediata con el contenido textual de la obra melódica en cuanto se trata de una de las decisiones compositivas primarias y que, por su propia naturaleza, determina su propio significado. Uno que, de acuerdo a esas dualidades, variabilidades enunciativas que participan de las letras de las diferentes canciones encuentra su expresión en las modulaciones y en la coexistencia de las alteraciones prototípicamente armónicas (sostenidos, bemoles y becuadros²⁴⁰). La segunda e, igualmente, relacionada con esta, son los *tempos*, los valores de las

²³⁹ “Pobre amor que nos vio a los dos llorar /y nos hizo también soñar y vivir/¿Cómo dejó de existir?//Hoy que se ha perdido,déjame recordar/el fuerte latido del adiós del corazón/que se va...”. Reside asimismo en esta doble definición la propia naturaleza del amor, ya que, potenciadora de esas emociones positivas (“Soñar y vivir”), puede producir lo mismo en su sentido contrario (el dolor que palpita en toda la composición del artista cubano).

²⁴⁰ Estos tres sustantivos responden al ejercicio de la alteración de la nota musical. De esta forma, sostenidos y bemoles son contrarios en tanto que el primero incrementa en un semitono la altura de la nota, mientras que el segundo produce el efecto contrario. Su realidad gráfica es una de las máximas diferenciadoras, ya que, por

negras, guías de la constante rítmica y que, como se precisa en los párrafos siguientes, no sólo establecen relaciones con los géneros y temáticas narrativas de las 58 partituras examinadas, de igual modo, plantean una correspondencia con el ritmo del montaje de las imágenes a las que acompaña. Pero, junto a los resultados respectivos de los consiguientes análisis de sendas variables, surgen unos terceros, protagonistas del siguiente apartado y que son los manifestantes de las fórmulas y estrategias enunciativas a las que recurre Almodóvar para integrar a todas estas manifestaciones musicales en sus 19 montajes cinematográficos.

4.3.2. Tonalidades mayores para relatos esperanzadores: la elección del modo compositivo como directriz del futuro narrativo.

Antes de especificar los rasgos apreciados, merece determinarse que, por lo general, en toda partitura tonal los modos mayor y menor coexisten sustentándose en el propio principio de la composición y por el que la dominante, quinto acorde en la escala, suele suponer el relativo contrario y la presencia de alteraciones que implican, igualmente, la incorporación y consiguiente negación de otra escala. Es decir, el reconocimiento de estas dualidades y variabilidades es lo habitual, si bien, no cargado de la imposibilidad dominante de una de esas tonalidades; siendo esto, precisamente, lo que sucede con los diferentes integrantes del cancionero filmico almodovariano.

En cualquier caso, y tomando como referencia a la escala surgida de la tónica, punto de partida para la creación melódica, el modo mayor, portador de estados anímicos como la felicidad o la positividad, entre otros, queda ligado a canciones tanto con temática amorosa, como independientes a esta, pero, también, a aquellas habitadas por historias de desamor, pero que, precisamente, ostentan un mensaje esperanzador de ese futuro surgido de la negación emocional. Así, se trata de las seis partituras con letra que conforman la banda sonora de *Pepi, Luci, Bonr*, de la primera que aparece en el montaje de *Laberinto de pasiones*; de *Salí porque salí*, *Voy a ser mamá*, *Susan get*

ejemplo, si la nota “sol” se ve precedida por el sostenido, el sonido resultante es el mismo que si se ubica el bemol delante de la que le sigue en la escala (“la”). Por su parte, el becuadro actúa como negación de los dos anteriores devolviendo su sonoridad inicial, primigenia (en cuanto a la partitura específica en la que se encuentra) a la nota. En cierta medida, y desde una perspectiva metafórica, el becuadro actúa como el paréntesis final en la escritura siendo lo comprendido entre él y su predecesor la masa musical que queda variada según ese posicionamiento del sostenido y/o el bemol junto a sus primeros referentes.

down, Soy infeliz, Resistiré, Pecadora, En el último trago, Sufre como yo, Cucurucucú paloma, Moon river, Maniquí parisien, Las espigadoras, A good thing, Robot œuf, Se me hizo fácil y las dos composiciones con líneas vocálicas textual integradas en la última película de Almodóvar. Junto a todas ellas otras cuatro en las que las modulaciones son evidentes y, por tanto, perceptibles: *Tonada de luna llena, Por toda a minha vida, Jardinero y Volver*. Destacan, asimismo, dos de las últimas por detalles asociados a su génesis histórico-popular: por un lado, el tema entonado por Elis Regina que, en su concepción primigenia, se erige como muestra de la *bossa nova* (género definido por una cierta inestabilidad armónica) y que, en la versión citada, presenta un estilo más sinfónico e, incluso, europeo (de acuerdo a las propiedades típicas de la canción melódica). Por el otro, la apropiación que hace del tango original popularizado por Gardel Estrella Morente se diferencia de las otras creaciones flamencas en que la escala arábica, de especial referencialidad estructural, apenas hace acto de presencia; relativa negación que, igualmente, se aprecia en la técnica de la entonación: frente a los floreos y giros vocálicos reconocidos, por ejemplo, en Fernanda de Utrera o Miguel Poveda y, al mismo tiempo, la tendencia a negar ciertas consonantes en las pronunciaciones y, por ende, a presentar un estilo lingüístico coloquial e, incluso, propio de la zona sureña nacional, escenario del nacimiento de este género, uno de los más representativos de la música popular española, la artista granadina respeta, *quasi* completamente, a *Volver* en su expresión primera aportando los distintivos flamencos, sobre todo, a través del esquema rítmico, la instrumentalización y su propia voz, de por sí, ligada al citado esquema compositivo.

A pesar de que la mayoría de las melodías con recurso textual que, partiendo de una ruptura, separación o inexistencia de la equidad emocional, declaran la posibilidad de un futuro sentimental sustentado en sus contrarios se expresan en modos mayores, algunas de ellas lo hacen recurriendo a escalas menores. Así se reconoce a esta dominancia armónica en *Nur nicht aus Liebe Weinen, Espérame en el cielo, SatanaSA, Ne me quitte pas, Lo dudo, Guarda che luna, Déjame recordar, Puro teatro, Canción del alma, Un año de amor*²⁴¹, *Luz de luna, Ay, mi perro, El*

²⁴¹ La inaccesibilidad a las partituras de 54 de las canciones examinadas supone no reforzar las identificaciones propuestas, si bien, sí puede efectuarse para las cuatro restantes. De esta forma, en lo concerniente a *Por qué mis ojos*, si bien está compuesta en La menor, la porción integrada en el montaje de 1980 se corresponde, precisamente, con la modulación de las líneas melódicas a su relativo mayor (Do). *Un año de amor* está escrita con la misma escala que la anterior salvo ciertas modulaciones puntuales y que, en su mayoría, se producen a otra

rosario de mi madre, Somos, Cuore matto, Vitamin C, Werewolf, Final/A ciegas, Pelo amor de amar (y, por ende, su adaptación al castellano) y *Between the bars*. En estos casos, el número de especificidades que merece destacarse es mayor. En primer lugar, la dicotomía señalada “modo menor-mensaje esperanzador” se comprende como resultado del tiempo presente de la enunciación; es decir, la historia cantada a través de la interpretación de la partitura supone la expresión de los sentimientos en un momento específico en que, si bien se aboga por ese período venidero en el que la felicidad va a ser la protagonista, no deja de ser un mensaje redentor, de autodeterminación para superar lo contrario en el ahora existencial. Al mismo tiempo, los temas entonados por Leander y la Niña de Antequera se equiparan en tanto que, dominados por la tonalidad menor en sus estrofas, los estribillos están armonizados por su contraria, coincidiendo con el ensalzamiento de esa presencia posterior de la persona amada en el primer caso y con el recuerdo del animal adorado y fallecido, en el segundo. Precisamente, el flamenco queda regido por el gran modelo tonal de este párrafo respondiendo las tres canciones catalogadas como tales al mismo y con las únicas excepciones de *Volver* y *Se nos rompió el amor*. Asimismo, y como tercera relevancia, frente al conjunto anterior en el que todas sus integrantes (salvo *Do the swim* y *Por toda a minha vida*) están interpretadas en castellano; en el actual, la diversidad lingüística se hace efectiva a través de las inclusiones de las partituras con letras escritas en alemán, francés, italiano, inglés y brasileño y que, de igual modo, destacan porque, en general, responden al mismo esquema genérico: la *chanson*.

Por último, hay nueve casos que, igualmente distribuibles entre las dos agrupaciones tonales anteriores, merecen un párrafo específico, no sólo por sus rasgos distintivos, también, por las igualdades que se establecen entre ellos. De esta manera, *Gran ganga, La bien pagá* y *Se nos rompió el amor* se aproximan dada la influencia reconocible que la escala arábica o arábigo-andaluza, como se ha referido previamente presenta en sus diferentes líneas melódicas. Representativa de los sonidos nacionales y a los cuales responden los dos últimos títulos, su identificación en el del repertorio de Almodóvar&McNamara se considera como una mera influencia estilística que igualmente encuentra una posible justificación en que el contenido de la

tonalidad de mismas características (Mi m). Por su parte, *Las espigadoras* (que, como la porción del sainete lírico, se expresa parcialmente) comienza, nuevamente, en La menor modulando a la escala protagonizada por la misma nota, pero, en su concepción mayor en el estribillo, tonalidad en la que se mantiene hasta su conclusión, si bien, con alteraciones puntuales. Finalmente, Rossini juega con tres tonalidades (Do M, Mi b M y La#M) en su *Kyrie*.

canción de *Laberinto de pasiones* remite a la cultura iraní y en cuya música popular las escalas con intervalos atípicos para las occidentales dominantes y, por tanto, reflejo de las sonoridades asociadas a ese marco geográfico. El caso de *Piensa en mí* responde a la dualidad señalada para *Nur nitch aus Liebe Weinen* y *Ay, mi perro*, pero con una mayor distancia entre sendos modos; de ahí que aparezca en este tercer grupo. Así, Agustín Lara compuso una declaración de intenciones en la que la textualidad encuentra a su igual en la expresión armónica, ya que, opuestamente a las estrofas, descriptoras de aquello que produce dolor, el estribillo, continuando con el mismo esquema enunciativo, antepone la solución al problema (sobre todo, con su frase inicial) dejando constancia de la existencia del otro, salvador emocional del receptor y que, por tanto, ha de expresarse positivamente a través del modo mayor. La misma fórmula armónica se aplica en *Quizás, quizás, quizás*, quinta composición con letra de esta agrupación regida por su cierta exclusividad. Algo similar se identifica en *Ay, amor* y *Tajabone*: la canción interpretada por Bola de Nieve comienza en una tonalidad menor (residente tanto en el pentagrama del piano introductorio como en la primera estrofa –“Amor, yo sé que quieres/llevarte mi ilusión.../Amor, yo sé que puedes,/también, llevarte mi alma...”-) para, después, concederle el privilegio manifestante a su contrario y en el que se desarrollan los restantes minutos de la grabación; mismo patrón que sigue Lô al hacer que los compases interpretados inicialmente por la guitarra eléctrica busquen a la tonalidad mayor en sus últimos pulsos y a través de la que manifiestan su emoción por el nuevo año tanto la armónica, como las voces reconocidas. En una posición próxima se ubica el *Encadenados* de Lucho Gatica, pero con una mayor complejidad, motivo que explica su enunciación en estas líneas: compuesta en modo mayor, la presencia continuada de notas alteradas (posiblemente, disminuidas) aporta una cierta inestabilidad a la tonalidad que, incluso, se aprecia en acordes y pulsos puntuales, lo que impide determinar la predominancia de la primera. Manteniendo la ligadura que se viene efectuando entre los diferentes integrantes del último grupo, el *Kyrie* de Rossini comparte con la partitura con letra predecesora su expresión de acuerdo a varias escalas mayores (exactamente, tres, como se ha matizado en la nota al pie anterior), aunque, y aquí reside su diferencia, distribuidas de tal manera que no sólo son más perceptibles auditivamente, también acotan a fragmentos de los pentagramas de mayor dimensión que esas otras precisas de la canción incluida en la producción de 1983.

A tenor de lo expuesto, los diálogos entre tonalidades es una realidad no sólo en la música popular y vanguardista, también, en la clásica (de hecho, es el modelo compositivo “tradicional”, anclado a la propia evolución que la escritura melódica ha sufrido a lo largo de su Historia el que sirve de referente para esta otra arista creativa más reciente); hecho que se ha comentado para casos específicos y que, de igual manera, se complementa con otros detalles apreciados durante el examen del cancionero de acuerdo a este parámetro. En primer lugar, es remarcable que varias películas se definan por la **correspondencia de sus partituras** con recurso textual con un mismo patrón tonal. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *Laberinto de pasiones*, *Todo sobre mi madre*, *Hable con ella* y *Volver* lo hacen con el mayor en una suerte de equidad por la que esos relatos que propician en sus conclusiones el nacimiento de unos nuevos derivados, al mismo tiempo, de la formación de nuevas parejas o dualidades emocionales (Pepi y Bom, Riza y Sexi, Marco y Alicia y Raimunda y su madre; así como, en su excepcionalidad, Manuela y su nuevo futuro sujeto a la ausencia del virus del VIH en su hijo adoptivo), *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Y *Matador* se ligan al contrario reconociéndose en sendas cintas a la muerte como el motivo inaugurador de la consiguiente nueva historia (Gloria, viuda, sobreviviendo con su hijo Miguel y Diego y María en ese cielo al que canta Mina y donde solo es posible su amor verdadero). En segundo, destaca que todas las obras pertenecientes al repertorio de Almodóvar&McNamara estén compuestas en un modo mayor, con el caso oscilante de *SatanaSA* y que, sujeto a esa escala de inspiración árabe, emite notas alteradas que, al mismo tiempo, la aproximan al registro menor. En todo caso, esa reiteración manifestante en su concepción armónica encuentra a su explicación en el ya referido entendimiento que sendos artistas tenían de la actividad musical y que, de forma directa y evidente, responde al divertimento encontrando como única opción expresiva al modo mayor para cumplir con esa finalidad. En tercer lugar, se reconocen dos largometrajes que, al contar con bandas sonoras numerosas en cuanto a sus integrantes, pueden catalogarse de acuerdo a la dualidad establecida líneas atrás. El primero de ellos es *La ley del deseo* y que, exceptuando a las tres composiciones con letra firmadas por el manchego, Fabio y Bonezzi, cuenta con cuatro creaciones escritas en modo menor. En este sentido, este predominio que, además, puede establecerse, también, a partir del tipo de inclusión y del tratamiento que recibe cada una de las presencias melódicas (con una pérdida de relevancia notable para las excluidas al ejercer una

función ambiental), se entiende regido por la propia narración al ser el deseo mostrado por Almodóvar uno que produce dolor y que, incluso, conlleva la muerte. El segundo es *Los abrazos rotos*, montaje en el que *Vitamin C*, *Werewolf* y *Final/A ciegas* responden al patrón armónico “negativo” y el tema interpretado por Uffie, en solitario, a su contrario. En este caso, la justificación se reconoce en que la cinta de 2009 ahonda en una dualidad emocional, puesto que, si el enfrentamiento de Mateo con su pasado es doloroso, el reavivamiento que propician los días compartidos con Diego implican para él una suerte de superación, de asimilación definitiva de lo acontecido que, en cualquier caso y, dado que este último proceso no tiene lugar hasta el mismo desenlace del relato, queda en un segundo plano y, por ende, bajo las líneas melódicas compuestas en la tonalidad menor imperantes en el montaje sonoro. Precisamente, es el tema del conjunto alemán citado el que permite la introducción de un cuarto detalle doble: la asociación de las canciones vanguardistas con el modo mayor (con las excepciones de la propia *Vitamin C*, *Grangana*, *Werewolf* y *Between the bars*) y, al mismo tiempo, la presencia notable de alteraciones en la notación en las mismas, como, de hecho, sucede con el citado caso de la cinta de 1982 que se acaba de indicar, *SatanaSA* y la creación de Can. Unas modulaciones que, sobre todo, se comprenden como evidencias de los modelos y tendencias compositivos de las décadas 70 y 80 y en las que ese experimentalismo y las reminiscencias de la psicodelia seguían ejerciendo como espejos para su proyección en nuevas realidades musicales. Al igual que sucede con las canciones vanguardistas, los cinco ritmos latinos están compuestos en tonalidades mayores; elección que, en gran medida, responde, precisamente, a su propia naturaleza; ya que, destinados a la danza, al acompañamiento de los movimientos de los bailarines, subyace en ellos el germen de la celebración y que, como se ha propuesto para la única composición con línea melódica textual de *Todo sobre mi madre*, no encuentra otra realidad melódica manifestante que la que porta *per se* el modo mayor. Por último, la versión que Cat Power hace de *Werewolf* invita, igualmente, a manifestar una apreciación, pero superficialmente al extrapolar los límites de esta Tesis Doctoral. Así, la canción firmada por Hurley presenta, y reside aquí una conexión con lo anterior, a esos patrones compositivos de los años 50-70 en su concepción original reconociéndose compases inestables y en los que el pentagrama del violín parece responder bien a una atonalidad o a una línea melódica tonal, pero, habitada por múltiples alteraciones y que, de misma forma, encuentra a su razón de ser en la

reconocida influencia que la música popular norteamericana y, más notoriamente, la folk tiene para el cantante estadounidense²⁴². Por su parte, la intérprete *indie* aporta una mayor continuidad armónica, pero, en la libertad inherente al ejercicio de la apropiación altera su estructura textual, como se ha especificado más arriba, propiciando una ausencia de estabilidad a otro nivel.

En resumen, y retomando al concepto titular, los comentarios presentados en los párrafos anteriores verifican que la condición futura positiva que suele subyacer en los finales de los largometrajes almodovarianos y en los que sus diferentes protagonistas propician el surgimiento de nuevos relatos despojándose de los personajes o situaciones que ocasionaban su inestabilidad anímico-existencial se expresa no sólo a través de esas letras habitadas por un mensaje esperanzador, también mediante sus tonalidades compositivas las cuales, a pesar de las habituales modulaciones (las cuales denotan que, a efectos estructurales, lo popular y vanguardista no son tan diferentes de lo clásico), impregnan de esas consiguientes posibilidades beneficiosas a esa nueva narración que se inaugura cuando la banda sonora alcanza su barra final.

4.3.3. Compases de un *tempo* narrativo: *allegro* cuaternario.

A pesar de que en la filmografía almodovariana el género dramático es el dominante (de hecho, la producción que va a rodar este año supone su regreso al mismo después de *Los amantes pasajeros*, el *tempo* que, de forma genérica y desde una concepción metafórica, le equivaldría (un *andante*, por la carga emocional y la densidad que suelen tener los relatos de estas características), le deja lugar a otro respetando, sin embargo, su correlación individualizada con varias canciones cuyas letras narran historias de temática amorosa. En las siguientes líneas se profundiza en las igualdades que las partituras con letra han manifestado cuando se ha determinado al compás en el que están concebidas como variante de análisis y, también, su constante rítmica o, dicho de otro modo, el valor que presenta la negra (pulso) a través del que se interpretan.

²⁴² Este comentario remite a la canción denominada “3b. Werewolf” de la carpeta “17. ‘Los abrazos rotos’” del archivo “B. Selección musical (temas originales, versiones, adaptaciones...)” incluida en el DVD de esta Tesis Doctoral.

4.3.3.1. La dominancia del 4/4 en el cancionero fílmico examinado.

Si se distribuyen las partituras con letra analizadas en las columnas correspondientes a los tres compases reconocidos, se evidencia un crecimiento asociativo en tanto que el 2/4 es el que presenta un menor número de títulos (siete), frente a su duplicador (4/4) y al que se le asignan 40 de las 58 configuradoras del universo respondiendo 11 al 3/4. Por el contrario, las relaciones obtenidas permiten postular diversas consideraciones que se expresan a continuación.

En primer lugar, el compás binario se define por la heterogeneidad de los títulos melódicos que responden a su patrón rítmico. *La bien pagá* y *Ay, mi perro*, sonidos nacionales diferenciados entre sí (copla frente a flamenco), *Soy infeliz*, ritmo latino, *Sufre como yo*, pop-rock contemporáneo, *Werewolf*, vanguardista y *Pelo amor de amar* y su adaptación al castellano, canción sentimental. Es más, reside en las grabaciones de Ana Tena y Buika un detalle relevante y que, de hecho, no se aprecia en otros casos, y es que sendas versiones responden al mismo compás distanciándose en términos vocálicos (dos voces femeninas, pero, una infantil, blanca y la otra, adulta) así como instrumentales (inexistente el acompañamiento de estas características en el primer caso, con la consecuente entonación *a cappella*, y con la única presencia del piano en el del segundo)²⁴³. Por tanto, el único género excluido es el del bolero, igualmente ausente en el esquema terciario y el cual comparten 11 canciones: *Por qué mis ojos*, *Ne me quitte pas*, *Se nos rompió el amor*, *Luz de luna*, *En el último trago*, *Cucurrucucú paloma*, *Moon river*, *Jardinero*, *Las espigadoras*, *Volver* y *Between the bars*. Ahora bien, en el conjunto se aprecian varias distinciones que deben tenerse en cuenta siendo la primera de ellas la heterogeneidad reducida y es que estos títulos, con la salvedad de la última creación musical, catalogada como vanguardista, quedan agrupados en los conjuntos de sonidos nacionales, canción sentimental y bolero. La segunda es que la versión de Fernanda de Utrera responde al patrón prototípico de la bulería y en la que los compases del 3/4 y el 6/8, sendos terciarios, se alternan siendo, por ende, difícil establecer qué compases se corresponden con uno y otro, máxime cuando, como sucede con la partitura con letra *quasi* inaugural de *Kika*, la libertad ejerce como directriz interpretativa produciéndose, entre otras consecuencias, *ritardandos*,

²⁴³ De hecho, la cuerda percutida es la que propicia una mayor diferenciación entre sendas presencias, ya que, para ambas se comprende que el referente ha sido el mismo: la versión de Ellen de Lima, consultable en la carpeta musical “B” del DVD con la referencia “1b” en la específica para el relato estrenado en 2011.

calderones, suspensiones de notas sustentadas en los floreos, etc. Lo mismo se reconoce en *Volver* y que comparte con la composición de Manuel Alejandro en la concepción almodovariana el palo flamenco indicado²⁴⁴. Las multiplicidades ternarias son también apreciables en la partitura entonada por Veloso e incluida en *Hable con ella*, sobre todo, porque, en su originalidad, *Cucurrucucú paloma* responde al esquema del huapango y cuyo compás habitual es el 6/8 (el mismo que se reconoce en la versión); mientras que la afirmación del 9/8 que guía a la enunciación musical de la porción de la zarzuela que forma parte de la banda sonora del largometraje de 2006 se justifica por el acceso a su partitura. Finalmente, las dos versiones de Chavela integradas en las cintas de 1993 y 1995 se sustentan en el 3/4 característico de la ranchera valseada²⁴⁵, género del cual era una de sus máximas representantes, y, sobre todo, reconocible por la cadencia de los tres pulsos habitantes de sus compases y en los que el primero, fuerte, es sobre el que se apoyan los otros dos creando la corriente rítmica de esta danza mantenida tanto en su concepción vienesa como escocesa y que es identificada, de mismo modo, en el piano solista de *Between the bars*.

Finalmente, si los párrafos precedentes han estado ocupados por 18 unidades melódicas con letra, las 40 restantes del cancionero filmico analizado comparten el estar escritas en un compás de 4/4; número elevado que, al mismo tiempo, justifica la multiplicidad de sus géneros. En consecuencia, se puede establecer que este modelo es el dominante en la música popular, ya que, incluso el sonido nacional queda englobado en la propuesta a través de *El rosario de mi madre* (otra bulería que, consecuentemente, escapa de su directriz terciaria definidora), *Final/A ciegas*, *Quizás, quizás quizás* y *Maniquí parisien*; como también lo hace el vanguardista (únicamente referido más arriba

²⁴⁴ Es más, su catalogación es concretizada tanto en el guión como en el montaje de la producción de 2006: en la referencia textual, concretamente, en las secuencias número 75 y 77, Almodóvar indica, primeramente, que su protagonista principal “le da otro sorbo a su daiquiri y descubre a través de una ventana que da a la terraza a dos guitarristas y una gitana. Más afinados abordan unos compases por bulerías. Raimunda le tararea a su hermana ‘yo adivino el parpadeo de las luces que a lo lejos van marcando mi retorno...’” (2006, p. 111), para, después, reiterar que “aborda el tango ‘Volver’ por bulerías” (2006, p. 112); en la filmica, es este mismo personaje el que, siendo visto por su hermana y su hija desde el interior del bar, se dirige a los miembros del citado grupo diciéndoles que le ha parecido escuchar los acordes del tango de Gardel y Le Pera en la versión flamenca de la bulería (*cf.* [1:03:55-1:04:01]).

²⁴⁵ Como se ha matizado precedentemente, Knights señala la impureza del bolero en su contemporaneidad originando géneros combinados y que, realmente, responden a la propia expansión, desde un punto de vista interpretativo, del mismo en el área latinoamericana. Así, existen múltiples variantes reconociéndose al bolero ranchero (que es al aludido a través de estas composiciones), bolero mambo o al bolero son, entre otros; una diversidad que, incluso, alcanza a los aspectos métrico y rítmico, ya que, si el bolero, en su concepción cubana primigenia, se componía en compás ternario, su asimilación transfronteriza supuso su acomodación en el cuaternario.

a través de la versión de Garneau), por citar las dos corrientes musicales que presentan una mayor libertad creativa e interpretativa. De misma forma, es llamativo, primeramente, que, como sucede con los esquemas compositivos españoles, pero, a la inversa, todos los ritmos latinos identificados responden a este esquema métrico con la excepción de la canción de Lola Beltrán y que, en cualquier caso, tiene regida su expresión por un compás binario, especie de división del que protagoniza estas líneas. Como si se tratara de un reflejo, lo mismo sucede para las partituras con pentagrama textual agrupadas bajo la denominación común del pop y el *rock* (*Tu loca juventud*, *Canción del alma*, *Resistiré*, *Cuore matto* y *I'm so excited*) dos de los géneros más representativos de la música popular, y que únicamente eximen de su equidad a la interpretada por Pla. En segundo lugar, la canción sentimental apriorísticamente posicionada en un nivel similar revela que, en realidad, cinco de sus 11 partituras responden a este compás quedando las restantes repartidas entre los dos casos previamente abordados. En tercero, el bolero respeta su formulación de la constante rítmica actual al presentar todos sus compases habitados por cuatro pulsos; así, *Encadenados*, *Espérame en el cielo*, *Lo dudo*, *Déjame recordar*, *Puro teatro*, *Piensa en mí*, *Ay, amor* y *Somos*²⁴⁶ tienen habitadas las cabeceras de sus pentagramas por el 4/4. Finalmente, otra de las coincidencias a tener en cuenta es que siete de las 19 películas examinadas cuentan con una banda sonora unitaria en cuanto al compás se refiere. Se trata de *Laberinto de pasiones*, *Entre tinieblas*, *Matador*, *¡Átame! Tacones lejanos*, *Todo sobre mi madre* y *Los amantes pasajeros*. Más allá de que las de 1986 y 1999 cuentan con una única partitura con pentagramas vocálicos, la reiteración del esquema cuaternario propicia una unidad del componente melódico del montaje sonoro desde esta perspectiva al ser su completitud dependiente de que, de misma forma, las restantes composiciones instrumentales se interpreten de acuerdo a la misma constante rítmica; comprobación que no forma parte del diseño de análisis de esta investigación.

Por tanto y, derivado de todo lo anterior, se aprecia que, en efecto, las canciones populares, vanguardistas e, incluso, las clásicas (puesto que el *Kyrie* se desarrolla según compases de cuatro

²⁴⁶ Es remarcable que, a pesar de ser Chavela la encargada de amoldar a su repertorio y universo musical específico la composición del argentino Mario Clavell, el carácter ranchero a la par que valseado recientemente señalado no encuentra lugar de expresión en su grabación reconociéndose, al mismo tiempo, instrumentos intérpretes atípicos, al menos, para las grabaciones conformantes del cancionero fílmico almodovariano como son los teclados y unas percusiones con parches que, por su sonoridad, pueden ser unas congas o unos bongós.

pulsos; si bien, dada su exclusividad integrante, no puede aceptarse como premisa conductora o representativa de este modelo compositivo) responden a la constante rítmica cuaternaria. Una generalidad que, sin embargo, no puede ser catalogada de total, dado que a los ejemplos específicos de los diferentes géneros que responden a otros compases en las concepciones seleccionadas por Almodóvar se les suma los propios del flamenco y que, como se ha señalado, habitualmente alternan fórmulas ternarias siendo, precisamente, esa variabilidad sumida en el triple pulso del compás uno de sus máximos distintivos. Una explicación, entre muchas, de esta gran coincidencia excluyente es que, aun compartiendo categoría, sus diferentes integrantes representan, al mismo tiempo, a estilos específicos; totalmente apreciable para el caso de los sonidos nacionales, grupo en el que coexisten el sainete lírico, la copla y su variación aflamencada (*Ay, mi perro*), la bulería, el cuplé, la zarzuela y la zambra; en una progresión manifestante correspondiente a la formación de la filmografía almodovariana y que se sustenta en el ejercicio de la “repetición-inclusión-negación”²⁴⁷. Pero, también, en la selección de los boleros y que quedan determinados no sólo por el país en el que son compuestos y que, por lo general, “invade” al elemento melódico con sus tradicionalismos musicales y/o instrumentales, también por la nacionalidad del artista o conjunto que los versiona. Una evolución que, si bien se ha tratado superficialmente, plantea la problemática de superar los límites analíticos de esta investigación y, por tanto, posicionar en otro ámbito de estudio y que es el específico de las repercusiones o modificaciones a las que queda sujeta la composición con letra cuando es asumida por un nuevo músico y, de forma notoria, por uno ligado a las tendencias musicales populares de un área geográfica concreta.

4.3.3.2. La dicotomía temporal: fragmentos estáticos para *tempos* rápidos.

Como se ha señalado en las primeras líneas de este apartado, una de las apreciaciones inaugurales que resultan de la comprobación de los valores de la negra reconocidos para cada una de las canciones del universo es el predominio de una cifra elevada y que, *a priori*, no es coincidente con el estereotipo del tiempo del género dramático más dilatado, solemne incluso, que el característico de

²⁴⁷ En los años 80 se expresan el sainete a través del fragmento de *Por qué mis ojos* y la copla mediante *La bien pagá*; en los 90, la bulería (*Se nos rompió el amor* y *El rosario de mi madre*) y la copla aflamencada y, entre el 2002 y el 2009, el cuplé (las dos canciones del repertorio de Sara Montiel), la zarzuela (nuevamente, a través de una presencia selectiva –*Las espigadoras*–), el señalado palo flamenco (*Volver*) y la zambra adaptada (*Final/A ciegas*).

producciones catalogadas como de acción o ciencia ficción (si bien, se remarca que se plantea este postulado desde una concepción generalizadora). Junto a esta, la repetición de unos valores que permite trazar, como se explica a continuación, equiparaciones entre varias de ellas perfilando una realidad no sólo para géneros y estilos compositivos específicos, también, para artistas concretos. Asimismo, se ha de precisar que la medida que se ha tomado como referente distributivo es la de ♩=110 la cual, de acuerdo al metrónomo digital empleado²⁴⁸, se corresponde con un *andante* y comprendiéndose a la par que, a pesar de la diversidad catalogadora de las asociaciones entre el *tempo* denominativo, las características aportadoras que se le presuponen y el valor numérico por el que, habitualmente, queda regido, su posición prácticamente intermedia permite el reparto de las diferentes unidades melódicas en dos grupos genéricos y que, como se ha venido señalando para los parámetros y variables previos, no impiden sus rasgos individualizadores evidenciando la multiplicidad calificativa que subyace en los dos adjetivos denominativos. De esta manera, el rango de valores dados a la negra oscila entre el 55 y el 210 (recogidos en la tabla siguiente), quedando representado todo el espectro con la excepción del *grave* y cuyo pulso es inferior a 40.

Valores	Tempo	Canciones
♩=50	Largo	<i>Sufre como yo, Por toda a minha vida</i>
♩=70	Adagio/Andante	<i>Nur nicht aus Liebe Weinen, Espérame en el cielo, Guarda che luna, Un año de amor, Ay, mi perro, Somos, Moon river, Final/A ciegas, Por el amor de amar</i>
♩=80	Andante	<i>Por qué mis ojos, Cucurrucucú paloma, Jardinero</i>
♩=90	Andante	<i>Encadenados, Ne me quitte pas, Soy infeliz, Piensa en mí, El rosario de mi madre, Quizás, quizás, quizás, Werewolf</i>
♩=100	Andante/Moderato	<i>Puro teatro, Tonada de luna llena</i>
♩=110	Moderato	<i>Salí porque salí, La bien pagá, Lo dudo, Canción del alma, Tajabone, Kyrie, Vitamin C</i>
♩=120	Moderato/Allegretto	<i>Gran ganga, Robot œuf, Se me hizo fácil</i>
♩=130	Allegretto/Allegro	<i>Suck it to me, Voy a ser mamá, Susan get down, Ay, amor, Cuore matto, A good thing</i>
♩=140	Allegro/Vivace	<i>Do the swim, Muy cerca de ti, SatanaSA, Pecadora, Maniquí parisien, Between the bars</i>
♩=150	Allegro/Vivace	<i>Estaba escrito, Déjame recordar, En el último trago</i>
♩=160	Allegro/Presto	<i>Tu loca juventud, Murciana</i>
♩=170	Presto	<i>The look</i>
♩=180	Presto	<i>Luz de luna, I'm so excited</i>
♩=190	Presto	<i>Resistiré, Se nos rompió el amor, Las espigadoras</i>
♩=210	Prestissimo	<i>Volver</i>

Tabla 6 - Distribución de las canciones del universo según el valor de su pulso y los consiguientes *tempos* derivados. Fuente: elaboración propia.

²⁴⁸ <http://a.bestmetronome.com/>

Como se puede apreciar, los datos recolectados revierten varios aspectos a tener en cuenta en la valoración e interpretación del cancionero cinematográfico de Almodóvar. El primero de ellos, que continúa lo expuesto en las líneas previas, es que los valores de la negra iguales a 60 y 200 (*lento* y *presto/prestissimo*) no forman parte del mismo. Con este, emergen otros dos que, al mismo tiempo, son dependientes entre sí: la dualidad conceptualizadora y la variabilidad numérica de su aplicación. Así, según se especifica, un mismo *tempo* se corresponde con diferentes unidades numéricas, mientras que estas mismas pueden formar parte del espectro acotado por uno de esos referentes. Una explicación a esta realidad es que el metrónomo usado dispone una serie basada en múltiplos de diez para establecer el pulso de las partituras no correspondiéndose las resultantes con los marcajes de los *tempos* y que, de hecho, se erigen a partir del dos como número central y sus derivados para la segmentación de los valores numéricos a los que registran. Como ejemplos de esta consideración, *Tonada de luna llena*, con la igualdad $\text{♩}=100$ es catalogada como un *andante/moderato* o *Murciana* como un *allegro/presto* al ser su igualdad $\text{♩}=160$. En todo caso, más allá de las repercusiones que tienen las figuras que ocupan los diferentes pentagramas y que, en su realidad enunciativa, pueden producir unas sensaciones rítmicas más ágiles o sus contrarias (una blanca, dos pulsos, va a originar una manifestación dilatada frente a la rapidez inherente a las semicorcheas, cuatro en un pulso), lo destacado de esta realidad es que es propia al lenguaje compositivo reconociéndose la mutabilidad de los valores y sus terminologías anexas percibiéndose, al mismo tiempo, la fineza de la línea imaginaria separadora que, a la par, ejerce de nexo aproximativo entre dos *tempos* marcando el final y el inicio de esos segmentos referidos y que, en la secuencia de sus valores numéricos, reflejan la disponibilidad catalogadora según las directrices compositivas e interpretativas de la partitura²⁴⁹. Relacionado con esto, es digno de mención que, si bien se ha seguido

²⁴⁹ Si se compararan las referencias expuestas en las partituras consultadas y los valores obtenidos de la medición de las grabaciones del cancionero, se determina que, frente al $\text{♩}=110$ reconocido para el *Kyrie*, en los pentagramas consultados esta cifra es ligeramente superior (120) y el *tempo* definido como guía es el *andante maestoso*, mientras que, si se aplicara lo expuesto en la tabla, sería un *moderato/allegretto*. Para *Por qué mis ojos* se ha establecido que el valor de la negra es de 80, determinación ausente en la copia trabajada, aunque, sí se especifica que, inicialmente, es un *andantino sostenuto* convertido en *allegro animato* en el fragmento incluido en la cinta almodovariana (y que, según la propuesta de esta Tesis Doctoral debería corresponderse con una equidad de $\text{♩}=140$). Por su parte, *Las espigadoras*, con su compás ternario, dotarían, según la partitura, a cada uno de los pulsos de sus compases de un valor de 190, el mismo reconocido en la pista discográfica. Es, así, fundamental tener presente que, a pesar de la existencia de las asociaciones expuestas, no se rigen por el principio de la invariabilidad o,

la propuesta de distribuir las canciones según esos múltiples de diez, hay varios casos en los que la fijeza del valor de la negra no es estable. Esto sucede en *Sufre como yo* y *Por toda a minha vida*, con la relación ♩=50-60 y que señala a ese pulso regido por un valor comprendido entre ambas cifras; *Guarda che luna*, *Ay, mi perro*, *Moon river*, *Final/A ciegas* y *Por el amor de amar* (♩=70-80); *Werewolf* (♩=90-100), *Puro teatro* (♩=100-110); *Vitamin C* (♩=110-120); *Se me hizo fácil* (♩=120-130); *Cuore matto* (♩=130-140); y, por último, *Do the swim*, *Muy cerca de tí* y *Maniqué parisien* (♩=140-150).

Al mismo tiempo, y próximo a estos casos, el relativo a aquellas canciones en las que coexisten diferentes tiempos. *Nur nicht aus Liebe Weinen* se erige como la ejemplificación más clarividente, ya que, frente al ♩=70 de su estrofa, en el estribillo supera su duplicación siendo el resultado, consecuencia de un *accelerando*, ♩=150; reconociéndose su coexistencia tanto a nivel armónico (la porción variable es más “oscura”, triste que su contraria, con cierto halo de brillantez y felicidad) como textual (la citación de ese destino negativo, fatal para la reciprocidad de los sentimientos y su consiguiente mentira y la defensa de ser feliz siendo consciente de esta realidad y de poder amar a todo quien se quiera, respectivamente). Esto se identifica, también en *Se nos rompió el amor*, *El rosario de mi madre* y *Quizás, quizás, quizás* donde la libertad residente en el *ad libitum* que, posiblemente, acompaña a sus diferentes pentagramas explica la dificultad del establecimiento de un pulso único y, por ende, determinado, por lo general, para las líneas melódicas textuales las cuales, acometiendo el rol directivo, orientan el devenir enunciativo de la pieza melódica²⁵⁰. Una dominancia plena en el caso de *Pelo amor de amar* donde la interpretación *a cappella* que la manifiesta no sólo conlleva el protagonismo de la voz humana, también, la condición libre de la entonación que, respondiendo a diferentes ritmos según las estrofas y a notas alargadas y sustentadas que, en la escritura musical, responden a los calderones complejiza el establecimiento de los valores de la negra. Contrariamente sucede con el otro tema con letra entonado solitariamente por su intérprete: *Jardinero* favorece el reconocimiento de la igualdad ♩=80 al estar

dicho de otro modo, en la ejecución de la partitura, el sentido que se le quiera aportar al mensaje musical responde a los intereses del director y/o intérpretes y por el que, manteniéndose una misma constante rítmica, este puede responder a las características de un *moderato agitato* o de un *allegro*, entre otras posibilidades.

²⁵⁰ Ha de especificarse que, siguiendo el modelo analítico musical clásico, el pulso de cada una de las 58 canciones se ha obtenido tomándose como referencia a los instrumentos encargados, precisamente, de marcar la constante rítmica y que, a pesar de las modificaciones que sufren según los diferentes géneros y estilos, habitualmente, responden a los mismos esquemas: batería y/o bajo eléctrico en las composiciones con letra pop-rock; cellos y/o contrabajos en las melódicas; guitarras, requintos y otras cuerdas pulsadas específicas de las variantes en el bolero, etc.

entonada siguiendo un ritmo invisible (en tanto que no existe apoyo instrumental de ningún tipo) y en el que las notas más largas responden a su realidad compositiva y no a un dilatamiento en su ejecución (es decir, Ana Tena, en su interpretación de la versión de la partitura de Manzon y Toledo, aprovecha su individualidad manifestante para recrearse en determinados pulsos de los pentagramas, mientras que Pedro José Sánchez, en lo correspondiente para con la adaptación almodovariana, respeta las duraciones de las figuras previamente establecidas concediéndoles la presencia en el espectro sonoro que tienen predeterminada).

Desde una perspectiva aglutinadora, 34 de las canciones fílmicas almodovarianas se posicionan en el segmento de los *tempos* rápidos frente a las 23 que lo hacen en el opuesto quedando, como se viene de indicar, la versión brasileña de *Pelo amor de amar* fuera de sendas agrupaciones. Asimismo, estos datos acogen a otras especificidades en su seno. La primera de ellas es la existencia de películas cuyas partituras con letra comparten ubicación u ocupan posiciones próximas con la consiguiente equidad del *tempo*: *Laberinto de pasiones*, *¡Átame!* *Kika*, *Volver* y *Los amantes pasajeros* responden a este patrón quedando su ritmo musical comprendido, desde la perspectiva de la presencia melódica vocal, entre los valores ♩=120-130 (*moderato-allegretto-allegro*), ♩=180-190 (*presto*), ♩=130-210 (*allegretto-allegro-vivace-presto-prestissimo*) y ♩=170-180 (*presto*), respectivamente (la banda sonora de la cinta de 2006 es la que presenta una mayor distancia entre dos de sus integrantes). Como casos similares se erigen *Pepi*, *Luci*, *Bom*²⁵¹ con todas sus canciones, excepto el fragmento del sainete lírico, regidas por el pulso de ♩=140-160 (*allegro-vivace-presto*) y *La ley del deseo* que, con la doble exclusión de *Ne me quitte pas* y *Guarda che luna*, cuenta con un cancionero sustentado en la cifra 110-150 para el valor de la negra (*moderato-allegretto-allegro-vivace*). De hecho, estas equiparaciones implican la introducción de la segunda especificidad y es que, salvo el largometraje de 1990, los restantes citados se caracterizan por ser narraciones corales (aunque los de 1993 y 1987 contengan un epicentro narrativo del que surgen las diferentes tramas siendo este sus protagonistas -Kika y Pablo, respectivamente-); por lo que, se defiende que, en la

²⁵¹ En este sentido, se aboga por entender que las dos primeras narraciones almodovarianas, sustentadas en ese tejido de diferentes historias que se relacionan entre sí y con su ya evidenciada naturaleza documentalista propicia estos *tempos* rápidos no tanto como reflejo de ese mismo ritmo narrativo ágil y sí consecuencia directa de las propias características de los géneros y estilos musicales que, definidores del período de la Movida, son volcados por el realizador en sus bandas sonoras como una especie de homenaje y posterior recuerdo a aquellas tendencias a las que accede a finales de la década de los 70 y principio de los 80.

filmografía del manchego, las cintas sustentadas en una multiplicidad de historias, provocantes de un mayor dinamismo del ritmo narrativo al tener que enlazarse y pasarse de unos espacios y personajes a otros, se apoyan en *tempos* rápidos que favorecen esa alternancia. Sin embargo, y a pesar de la generalidad residente en esta identificación, otro de los títulos que responde a la diversidad configuradora del relato escapa de la misma²⁵² diferenciándose como paradigma representativo de lo contrario: *Carne trémula* se expresa a través del *largo*, *adagio* y *andante* (♩=50-90) reconocido, de forma respectiva, en *Sufre como yo*, *Ay, mi perro*, *Somos* y *El rosario de mi madre*. A su lado, como una suerte de película coral que no llega a realizarse (en tanto que la relación entre Marco y Alicia marca el final de la producción almodovariana y, al mismo tiempo, el inicio de la consiguiente), *Hable con ella* con *Por toda a minha vida* y *Cucurucucú paloma* expresadas a través de la secuencia *largo-adagio-andante* comprendida entre los valores de sus pulsos (♩=50-80).

Entre sendos conjuntos se presenta *La mala educación* que, con seis canciones en su banda de sonido, cuenta con la dicotomía rápido-lento representada de forma equitativa: mientras que el *Kyrie*, *Cuore matto* y *Maniquí parisien* responden a los valores del pulso comprendidos entre 110 y 150 (de hecho, el incremento de los mismos se produce en paralelo a la expresión de cada una de las creaciones melódicas con letra en el montaje), *Quizás, quizás, quizás*, *Moon river* y *Jardinero* lo hacen con aquellos existentes entre las cifras 70-90 (*adagio-andante*). Se reconoce aquí a otra de las especificidades y es que las dos adaptaciones que Almodóvar hace para su largometraje número quince se interpretan, prácticamente, con el mismo pulso (♩=70-80). Es más, esta coincidencia extrapola a esta cinta, ya que las otras canciones que han sido trabajadas por el realizador antes de su inclusión en sus respectivas bandas sonoras (*Un año de amor* y *Por el amor de amar*²⁵³) responden a la misma constante rítmica. También se reconoce esta cierta inmovilidad

²⁵² En el grupo de los largometrajes corales también se incluyen *Matador* y *Todo sobre mi madre*. Por el contrario, el hecho de contar con una única partitura con letra en sus bandas sonoras supone que no se puedan abordar de la misma forma que se ha venido haciendo con las anteriores. Ahora bien, sí puede establecerse una correlación entre el *tempo* de las mismas y el propio del montaje narrativo, ya que, mientras que *Espérame en el cielo* responde a la premisa ♩=70, equiparándose con un relato dilatado y en el que lo narrado es el proceso del enamoramiento y muerte conjunta de Diego y María; *Tajabone* lo hace con la de ♩=110 sonando en una producción en la que la sucesión de los acontecimientos e integraciones y salidas de los diferentes personajes, así como, modificaciones espaciales sigue un ritmo ágil vertebrador de la propia evolución de su protagonista principal.

²⁵³ Si el caso de *Tacones lejanos* es algo reconocido, el de *La piel* no es tan claro, aunque, las evidencias apreciadas invitan a pensar de este modo. En el libreto del disco de la banda sonora de 2011 se nombra a los

del pulso en los temas de su dúo con Fanny McNamara al ser *Suck it to me*, *Gran ganga*, *Voy a ser mamá*, *SatanaSA* y *Susan get down* *tempos* rápidos; al igual que sucede con Bola de Nieve al entonar *Déjame recordar* y *Ay, amor* en el espectro habitado por el *allegretto-vivace* (con el *allegro* intermedio), Caetano haciéndolo en el comprendido por el *andante-moderato* e, incluso, con la propia Mina, quien mantiene el valor de ♩=70 en *Espérame en el cielo* y *Un año de amor*²⁵⁴; siendo una de las rupturistas de esta fórmula derivada del repertorio de los artistas Vargas, ya que, interpretando *Luz de luna* y *En el último trago* con pulsos elevados (♩=180 y ♩=150, respectivamente), *Somos* lo hace notoriamente más despacio (♩=75).

Si bien todos estos párrafos evidencian la multiplicidad de los *tempos* que habitan el universo musical analizado, negando la predominancia justificada de uno de ellos, también, por esa realidad señalada de la dualidad denominativa de determinados valores del pulso y, al mismo tiempo, manifestantes de la existencia de ciertas coincidencias (en varios casos, sin causalidad alguna), como se ha propuesto en los capítulos anteriores, este parámetro teje **relaciones** no sólo con el modo o tonalidad compositivos así como temáticas de las diferentes unidades melódicas con letra, también, con el **tiempo del montaje**, de los fragmentos filmicos en los que se las identifica. Para el primer caso, una de las apreciaciones iniciales que se efectúa es que la mayoría de las canciones que no hablan de amor o su contrario, participan de valores altos para su pulso conductor. No pudiéndose fijar un principio distribuidor por el que el contenido de las historias melódicas

dos autores de la canción y a Buika como la artista encargada de su interpretación; mismos datos que aparecen en los títulos finales del montaje cinematográfico. Sin embargo, el hecho de que esta versión en castellano sea la primera que se ha grabado, según las fuentes consultadas, con una letra que no responde fielmente a la traducción literal de la original (como se aprecia en el “Anexo IV”), afianza la propuesta de que su autoría reside total o parcialmente en Almodóvar. Además, otro aspecto que favorece este postulado es que *Por el amor de amar* no forma parte de ninguno de los discos editados por la cantante mallorquina hasta el mismo 2011 quedando integrada en *En mi piel*, el cual salió al mercado el 6 de septiembre, cuatro días después del estreno en las salas cinematográficas españolas de *La piel que habito*. Por tanto, es bastante factible que, una vez Buika personaliza la partitura con letra para la ficción del manchego, pasa a formar parte de su repertorio. Proceso que, contrariamente, no se reconoce en *Se me hizo fácil* y que, igualmente, versionada, se había incluido en su trabajo *El último trago* de 2009 donde, junto a Chucho Valdez, amolda a su registro y género varios éxitos de Chavela.

²⁵⁴ La canción, versionada por Luz Casal en el largometraje de 1990, dista de su concepción italiana, únicamente y como se ha anticipado, en el pentagrama vocálico, ya que, la instrumentalización y, sobre todo, la distribución de los pulsos y los recursos armónicos conductores permanecen, en su práctica totalidad, inalterados (la comparación puede hacerse escuchando las dos grabaciones, estando incluida la de Mina en la carpeta “B” de los recursos melódicos del DVD). Asimismo, no puede obviarse que esta última artista también tradujo *Un an d’amour (C’est irreparable)* al castellano (después de su primera adaptación al italiano –*Un anno d’amore*–), no manteniendo el realizador esta otra letra en su grabación (el proceso evolutivo puede apreciarse en el anexo anteriormente indicado).

responda a uno de los dos *tempos* generales propuestos, sí se identifican correlaciones en términos de géneros y estilos compositivos. De este modo, todas las *chansons* cuentan con una referencia comprendida entre ♩=70-100 en su compás inicial, con la excepción del tema entonado por Elis Regina y que desciende el valor hasta la franja 50-60. El carácter de reposo, de una secuencialidad pausada residente en esta constante, participa favorablemente de todos estos mensajes melódicos que, en su mayoría, entonados al amor, encuentran en esa dilatación manifestante la vía para ensalzar esa emoción positiva. Misma directriz siguen las partituras con letra catalogadas como “pop-rock contemporáneo” (únicamente no se incluye en el grupo la de Pla), con valores para la negra que, de forma general, cubren el espectro comprendido entre el 100 y el 200; correspondencia que, *grosso modo*, se explica desde una de sus finalidades predominantes: servir de colchón musical a momentos festivos y de goce social e, incluso, sentimental. Lo mismo se reconoce para los ritmos latinos los cuales se inscriben también en cifras altas siendo la única excluida de esta unicidad *Soy infeliz*, compartiendo esta descripción con los sonidos vanguardistas y que dejan fuera de su recolección según este parámetro a la versión de Cat Power integrada en *Los abrazos rotos* al ser una de las 23 composiciones con letra con un valor de la negra inferior a 110. Por su parte, los boleros se definen por quedar orientados, igualmente, por constantes rítmicas rápidas, si bien con las excepciones de los incluidos en *Entre tinieblas*, *Matador*, *Tacones lejanos* y *Carne trémula* y que suponen casi la mitad de unidades melódicas con letra de esta categoría, pudiendo ser una de las posibles explicaciones a esta equidad distributiva la diversidad de tipos incluidos y que responden, como se ha matizado más arriba, a rasgos geográficos (de hecho, ya se ha determinado que *Luz de luna* y *En el último trago* están versionadas en un compás terciario y con influencias de la ranchera y el vals; incumpliendo esta fórmula Chavela cuando entona *Somos* en uno cuaternario y, por correspondencia con su repertorio, *Piensa en mí*, igualmente estructurada según los cuatro pulsos del compás²⁵⁵). Finalmente, la equidad distributiva hace acto de presencia a través de los sonidos nacionales: mientras que *Por qué mis ojos*, *Ay, mi perro*, *El rosario de mi madre*, *Quizás, quizás, quizás* y

²⁵⁵ Nuevamente, y a tenor de lo establecido para *Un año de amor*, Luz Casal apenas introduce cambios en esta versión de la partitura de Lara manteniendo la esencia chavelista y marcando las distancias con ese espejo en el que se refleja, de forma única, a través de su registro vocal y consiguientes rasgos característicos identificables.

Final/A ciegas presentan *tempos* lentos, *La bien pagá*, *Se nos rompió el amor*, *Maniquí parisien*, *Las espigadoras* y *Volver*, lo hacen al contrario evidenciando, al mismo tiempo, una mayor multiplicidad de valores para sus pulsos conductores y también la inexistencia de cifras rígidas para los diferentes patrones estilísticos, dado que, como se aprecia, el sainete lírico y la zarzuela, los dos cuplés y las diferentes bulerías se reparten entre las dos opciones sin propiciar coincidencia alguna.

Si bien todos estos párrafos responden, parcialmente, al título de este apartado, ya que, como se ha venido detallando, una gran parte de las canciones se interpretan siguiendo referencias temporales comprendidas entre el *moderato* y el *prestissimo* quedando las excluidas, igualmente, en una mayoría, próximas al valor $\text{♩}=110$ propuesto como límite dicotómico, no se reconoce una correspondencia de los mismos con los propios del montaje; de hecho, lo que se identifica son relaciones basadas en la inversión, en una que supone que los planos que constituyen las diferentes secuencias y fragmentos se caractericen por un cierto estatismo. En los siguientes se profundiza en estas realidades cinematográficas incluyéndose en los comentarios otros de los parámetros y variables aplicados en los diferentes análisis y que demuestran cómo una misma porción narrativa ostenta una identidad múltiple en cuanto a su concepción narrativa audiovisual.

4.4. El principio del estatismo: actuaciones y escuchas en un único espacio diegético.

A tenor de lo señalado, las líneas rítmicas ágiles de 35 de las 58 canciones del corpus y las más lentas o moderadas de las 23 restantes no encuentran, por lo general, a sus iguales en las específicas del montaje visual, puesto que la filmografía de Almodóvar responde a una tendencia mantenida por la que la mayoría de las partituras con letra quedan ligadas a un único espacio del universo narrativo. Asimismo, entre sus fórmulas acotadoras destacan dos que participan de su categorización en cuanto a su naturaleza para con la realidad ficcional: el *playback* y la indicación o evidencia de la fuente de la que procede. En los siguientes apartados se profundiza en estas concretizaciones y también en las repercusiones que tienen para los ejercicios expresivos de las composiciones con pentagrama vocálico-textual y cómo, junto a ellas, se determinan sus funciones narrativas.

4.4.1. La dominancia del *playback*: voces ajenas para bocas diegéticas.

A pesar de que la técnica que denomina a este apartado ha aparecido de forma reiterada en las páginas anteriores, no se ha incluido, en ningún momento, su definición; algo llamativo, sobre todo, si se tiene en cuenta que es una de las técnicas musicales más antiguas en el ámbito cinematográfico. Ejercicio sincronizador por el que el personaje (en muchas ocasiones, también cantante) mueve su boca para que sus gesticulaciones coincidan con la enunciación de los términos musicalizados, habitualmente, conlleva la atribución del mensaje emitido (consecuencia en la que se profundiza a continuación). Su carácter ancestral se determina, precisamente, por esa negación sonora directa que define al cine hasta finales de los años 20 y que, entre otros múltiples ejemplos, Stanley Donen y Gene Kelly reflejan, desde la perspectiva que protagoniza estas páginas, en *Cantando bajo la lluvia* (1952) o, incluso y, a tenor de la correspondencia que plantea con uno de los fragmentos examinados en esta Tesis Doctoral, Amadori en *Mi último tango* donde el personaje de la *vedette* principal de un espectáculo es doblado por el interpretado por Sara Montiel en la entonación de *Maniquí parisien*. Almodóvar mantiene esta fórmula en 10 de sus películas con conexiones evidentes con el género musical, que, igualmente, impregna a algunas de ellas: recurriendo a un modelo prácticamente invariable potenciador de ese estatismo espacial aludido líneas atrás: la actuación en sus diferentes opciones y cuya constante rítmica se establece a través de la alternancia de los planos, por lo general, correspondientes a ese mismo escenario ficcional y que, consecuentemente, especifican la dirección del mensaje melódico; es decir, determinan la identidad del personaje a quien va dirigido el componente textual de la partitura. De esta forma, en la siguiente tabla se recogen los diferentes *playbacks* reconocidos, los referentes espaciales en los que tienen lugar y los tipos de interpretaciones que generan según las características del público.

VP = Voz propia / OV = Otra voz²⁵⁶ / Pb = Actuación pública / Pv = Actuación privada

Canción	VP/OV	Espacio	Pb/Pv
Muy cerca de ti	VP (Furia)	Sala de ensayo	Pv
Por qué mis ojos	OV (Grabación anónima)	Calle barrio Pepi, Luci y policía	Pv
Murciiana	VP (Alaska)	Salón actos Ateneo de Mantuano	Pb
Suck it to me	VP (Almodóvar&McNamara)	Sala “Carolina” y camerinos	Pb
Gran ganga	OV (Almodóvar>Riza)	Sala “Carolina”	Pb
Salí porque salí	OV (Sol Pilas>Yolanda)	Sala del convento	Pv
La bien pagá	OV (De Molina>Almodóvar)	Escenario televisivo	Pb
Ne me quitte pas (2 y 3p)	OV (Matarazzo>Ada)	Escenario teatral	Pb
Canción del alma	VP (León)	Sala de fiestas	Pv
Un año de amor	OV (Casal>Bosé)	Sala “Villa Rosa”	Pb
Piensa en mí	OV (Casal>Paredes)	Teatro y cárcel	Pb
Piensa en mí (2p)	OV (Casal>Bosé)	Sala “Villa Rosa”	Pb
Quizás, quizás, quizás	OV (Montiel>Zahara/Ángel)	Sala “La Bomba”	Pb
Moon river	OV (P. J. Sánchez>Ignacio)	Campo	Pv
Kyrie	OV (A. Fernández>Ignacio)	Capilla	Pv
Jardinero	OV (P. J. Sánchez>Ignacio)	Comedor profesores sacerdotes	Pv
Maniquí parisien	OV (Montiel>imitador)	Club/sala de fiestas	Pb
Volver	OV (Morente>Raimunda)	Bar	Pv
Pelo amor de amar	VP (Ana Tena)	Jardín de la casa de Robert y Gal	Pv
I’m so excited	OV (Pointer Sisters>azafatos)	Avión (Zona asientos preferentes)	Pv

Tabla 7 - Relación de los *playbacks* reconocidos en las 19 producciones almodovarianas y de sus rasgos espaciales, enunciativos y relativos al tipo de actuación. Fuente: elaboración propia.

Una de las primeras consideraciones que se extrae de los 21 fragmentos musicalizados a través del *playback* es que no todos ellos cumplen con su génesis al estar interpretadas las canciones por los mismos artistas y/o actores que las diegetizan. Así sucede con *Muy cerca de ti*, *Murciiana*, *Suck it to me*, *Canción del alma* y *Pelo amor de amar*. Distribuidos a lo largo de las diferentes décadas creativas (con la exención de la tercera), se reconoce un mayor grado de complejidad en la labor identificativa en tanto que se aprecian actuaciones integradas en los montajes no correspondientes con lo producido durante la grabación. Con esto, lo que se quiere decir es que, mientras que en *Pepi*, *Luci*, *Bom* se identifican detalles que evidencian la procedencia externa de la música (entre ellos, diversos momentos en los que se escucha a la voz del que fuera miembro de Radio Futura sin que mueva la boca o a una secundaria acompañándole sin que ninguno de los miembros de los Bomitoni

²⁵⁶ En todos los casos, se especifica qué cantante o actor se encarga de la entonación, así como, la dualidad de este y el personaje que asume su identidad vocal en la segunda situación.

haga acto enunciativo alguno²⁵⁷; así como el enchufe que ejerce de micrófono en la declaración de amor que Pepi le hace a Luci a través de la canción, resultado combinatorio²⁵⁸) como, igualmente, sucede en *Laberinto de pasiones*; la intervención de Loles León en *¡Átame!* Responde a una precisión que, si no fuera por las características del recurso sonoro, se comprendería como una grabación directa, lo mismo que se reconoce para la versión brasileña interpretada por Norma en su infancia en *La piel*. Una evolución, por tanto, en la puesta en escena que de la señalización del engaño apreciable en los primeros casos pasa a la exactitud reinante en los casos más recientes.



Fig. 11 – Alaska, Berlanga, Furia, Almodóvar y McNamara; cantantes que entonan en *playback* sus propias canciones. Fuentes (de arriba abajo): [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003) y [DVD] *Laberinto de pasiones* (edición 2004).

²⁵⁷ Realmente, en el fragmento habitado por *Muy cerca de ti* (1.2.) se identifican cinco momentos en los que existe una asincronía sonoro-visual/vocal: en el [00:13] quien mueve los labios es Carlos Berlanga siendo después Furia el que continúa con el ejercicio “entonador” no produciéndose cambio alguno de voz; en el [00:32], comienza a vocalizar después de que el pentagrama textual se enuncie quedando en solitario durante el estribillo y que, según la grabación, se interpreta a dos voces; descoordinación a doble nivel que se repite en el [00:42], [01:11] y [01:25].

²⁵⁸ De *La tentación* y *La pluma eléctrica* de Kaka de Luxe y de *El bote de Colón* de Alaska y los Pegamoides reconociéndose que la estrofa es una copia melódica de la primera y el estribillo, una variación del de la tercera.



Fig. 12 – Loles León “entona” *Canción del alma*. Las coristas son Doña Paquita Caballero, madre del cineasta, y su nieta y el trompetista, el líder de Los Coyotes, Víctor Abundancia, grupo de la Movida del que Almodóvar toma su versión de la canción original de Rafael Hernández. Fuente: [DVD] *¡Átame!* (Edición 2002).



Frente a estas especificidades, los 16 *playbacks* restantes en los que subyacen una serie de rasgos que, además de responder a la dicotomía residente en esta propia fórmula enunciativa regida por la apropiación de lo ajeno, revelan múltiples aspectos a tener en cuenta. El primero de ellos es el reconocimiento del *yo* entonador externo por parte del público y que, por ende, participa de la identificación del ejercicio musical cinematográfico. Sucede en el fragmento en el que Bom y Toni interpretan gestualmente *Por qué mis ojos*, ya que las características vocálicas del tenor y la soprano que materializan musicalmente la creación de Chapí, López Silva y Fernández Shaw se consideran de práctica imposibilidad aplicativa para dos jóvenes ligados a la Movida como, de hecho, se hace patente a través de la actuación protagonizada por *Murciana* y en la que se remarca que, efectivamente, Alaska presenta un registro más próximo al de una contralto, mientras que Carlos Tristanchó, el actor que da vida al otro miembro del grupo encargado de su denominación, no vuelve a “cantar” en ningún otro momento de la primera ficción almodovariana. Parejo a lo señalado anteriormente, la concatenación de *Suck it to me* y *Gran ganga* en el montaje de 1982 señala la aceptación de la voz melódica ajena al ser en sendos casos la del cineasta manchego la que cuenta con una mayor dominancia manifestante. Sin embargo, puede surgir una doble propuesta interpretativa, según el conocimiento que se tenga del repertorio de su dúo con McNamara: aquellos que sean sabedores de su realidad, reconocen que es Riza Niro, el protagonista de *Laberinto de pasiones*, el que asume a la voz de Almodóvar como propia en la interpretación de la segunda partitura con letra; los contrarios pueden dudar no sólo acerca de a quién de los dos personajes le corresponde verdaderamente, también, si el intérprete real se encuentra en la

diégesis al poderse pensar que, dados los fallos reconocidos en la ejecución del *playback*²⁵⁹, ni siquiera el realizador está ligado al primer tema vanguardista indicado de forma más intensa a la apreciada. En todo caso, es evidente que una misma voz se corresponde con dos humanizaciones diferentes; propiciando esta identificación ese propio hecho de la concatenación en el devenir narrativo y que favorece la citada equidad asignativa. Como tercera y cuarta ejemplificaciones de lo propuesto, el tono característico y reconocible de Miguel de Molina en *La bien pagá* es más que suficiente para determinar que, efectivamente, Almodóvar pone su cuerpo y boca a un fragmento musicalizado en el que interpreta a una de las grabaciones originales de uno de los referentes de la copla nacional, lo mismo que se establece para la versión de *Volver* y en la que el flamenco expresado a través de la voz de Estrella Morente, con una técnica y cualidad de inherencia dudosa para con las habilidades vocálicas propias de Penélope Cruz, remite a ese mismo proceso de la apropiación de uno de los constituyentes del recurso sonoro melódico por parte del personaje²⁶⁰.

El segundo de los aspectos relevantes mantiene la identificación de la presencia vocálica externa, pero, acogiendo a una nueva característica y que es el condicionamiento del género sexual. *Salí porque salí* y *I'm so excited* son sus dos ejemplificaciones. En el caso de la canción de Cheo Feliciano habitante de los últimos minutos de *Entre tinieblas*, la adecuación a la diégesis supone la pérdida expresiva de su intérprete original quedando suplida por Sol Pilas, como se recoge en la tabla 1 (p. 275). Dobladora musical, encargada, al mismo tiempo, de entonar las cabeceras de múltiples programas televisivos, Cristina S. Pascual toma su voz como propia en esa actuación que

²⁵⁹ El más notable se ubica en el [01:18-01:20] (MF 2.1.) ya que, mientras que se escucha a las dos voces entonar “All drugs”, Almodóvar es mostrado haciendo muecas y no pronunciando palabra alguna. En este sentido, se ha de recordar que, originalmente, no iba a ser él el que apareciera en la actuación, por lo que, podría haber pecado de faltas de ensayo, así como, que, a tenor de lo explicado previamente, el tiempo que transcurre entre la concepción de la partitura con letra y su integración en el montaje es escaso pudiendo explicar esta falta de memorización precisa.

²⁶⁰ Aunque la equiparación entre ambos casos a este nivel es perceptible, se debe tener presente un detalle importante y es que, mientras que *La bien pagá* forma parte de la banda sonora de *Esta es mi vida* (Viñoly Barreto, 1952) donde es entonada por el propio De Molina; *Volver*, aunque también cuenta con un pasado cinematográfico habiendo aparecido en los montajes sonoros de diferentes producciones (de hecho, en el de *El día que me quieras*, largometraje dirigido por John Reinhardt, estrenado en 1935, es el propio Carlos Gardel quien se encarga de su interpretación), en su concepción flamenca o, al menos, en la relativa a la cantaora granadina no es publicada hasta el año 2006 en su disco *Mujeres* y donde, igualmente, otro de los cortes es una versión del *Ne me quitte pas* de Brel considerándose la posibilidad de que la relación Almodóvar-Morente propiciara sendas presencias en el citado producto discográfico (es más, según lo indicado en los títulos de crédito y en el libreto del CD de la columna sonora de la cinta de 2006, la partitura de nombre homónimo, en su vertiente fílmica, fue grabada en 2005; por lo que se refuerza la propuesta de que fuera, incluso, un encargo del realizador).

su personaje dedica a la Madre Superiora. Se produce, por tanto, una modificación obligada, puesto que, si Yolanda “entonara” este ritmo latino con una voz masculina, más allá de la complejidad identificativa que implicaría compartida con la finalidad, motivo justificante de esta dicotomía por parte del realizador, la función de *Salí porque salí* se modificaría, ya que el planteamiento Yolanda/emisora-Madre Superiora/receptora no sería factible entendiéndose la presencia de una figura masculina que, precisamente, en el largometraje de 1983 reside, en su continuidad, en el personaje del sacerdote y quien queda relacionado con otra de las religiosas de la ficción. Además, Almodóvar potencia la diferenciación de este *playback* al adaptar parte de la letra a lo acontecido diegéticamente, como se detalla más abajo. Frente a esta igualdad, el *playback* reconocido en la cinta de 2013 y que merece una atención detallada al aglutinar varios aspectos interesantes para esta fórmula musical enunciativa.

Continuando con lo reconocido para las partituras con letra de las tres primeras producciones almodovarianas que se acaban de analizar, el fragmento musicalizado por *I'm so excited* cumple con las directrices prototípicas del *playback* al gesticular los tres azafatos de la clase preferente del avión (pero no de forma continuada) la canción popularizada por The Pointer Sisters extrapolándose, incluso, las igualdades reconocidas en los casos previos, ya que, frente al género femenino de las artistas estadounidenses, Fajas, Ulloa y Joserra poseen el masculino (si bien, entre ellos se refieran al contrario; esto es, con sustantivos y adjetivos femeninos). Almodóvar se decanta, así, en esta última ocasión cinematográfica, por favorecer al número musical en sí mismo más que por potenciar la aplicación significativa del contenido textual de la partitura y que, de misma manera, es factible, según se explica en un apartado posterior. Recuperando, *grosso modo*, el carácter del engaño residente en sus primeras narraciones; una justificación para esta ruptura de la tendencia predominante se encuentra en que, a diferencia de los restantes fragmentos, *I'm so excited* forma parte de una secuencia en la que no se desarrolla ninguna actuación musical en sí misma, ni ninguno de los personajes es miembro de ese universo artístico. Es decir, opuestamente a Bonitoni, Almodóvar&McNamara (que, en su diegetización, carecen de nombre artístico), Ellos, Lola, Yolanda y el propio realizador manchego en su participación en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Quienes son presentados como grupos o cantantes, los tres intérpretes de la primera canción de la cinta de 2013 responden a la categoría profesional de asistentes de vuelo, pero con un nexo

reconocido y reiterado con el mundo del espectáculo. La secuencialidad de *Los amantes pasajeros* se define por presentar alusiones previas a la inclusión de esta partitura pop-rock de principios de la década de los 80; así, la primera de ellas se reconoce en el [25:09] cuando Joserra, aprovechando la coyuntura del reconocimiento de los problemas que tiene el avión y que impiden la realización normal del trayecto, les indica a los viajeros preferentes que, junto a sus compañeros, cuentan con un repertorio de actuaciones musicales; uno que, como matiza Fajas en el fragmento [25:26-25:32], pueden cantar, dejando la elección al futuro público. Residiendo en esta propuesta la falsedad del ejercicio entonador y que, además, se ve ratificada por el hecho de que *I'm so excited* es interpretada por una única voz del trío norteamericano sumándose las dos restantes en el estribillo y en palabras y frases puntuales, como se recoge en la letra incluida en el “Anexo IV”, otra de las referencias clave para la valoración de este fragmento musicalizado se reconoce en el [44:53-45:01] cuando, ante la respuesta negativa del personaje de Carlos Areces a la pregunta del de Javier Cámara sobre si los pasajeros han elegido una canción, este último expresa: “Los musicales han *matao'* al auténtico cabaret”. Y es, precisamente, el género musical cinematográfico el que hace acto de presencia en este *playback* tanto a través de la coreografía interpretada por los tres azafatos como de la planificación y en la que, incluso, se reconoce una imagen cenital, paradigma de este tipo de secuencia narrativa. Una que permite aludir, si bien brevemente al encontrar sus párrafos manifestantes en otras páginas, a *Canción del alma*, *Pecadora* y *Jardinero*.

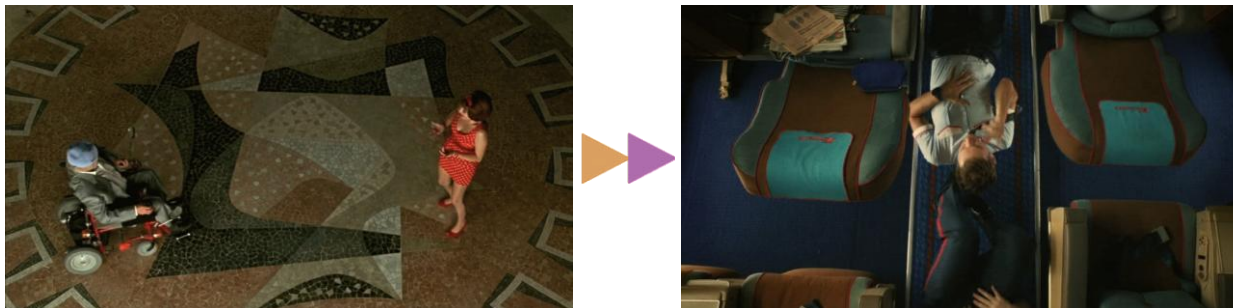


Fig. 13 – Planos cenitales para dos secuencias melódicas. El realizador respeta la planificación del género filmico musical en los fragmentos habitados por *Canción del alma* y *I'm so excited*. Fuentes: [DVD] *¡Átame!* (Edición 2002) y [DVD] *Les amants passagers* (edición 2013).

En el caso de la primera, la relación se teje al nivel visual indicado, dado que, si bien el fragmento en el que se ubica responde más a una actuación musical prototípica que a una propia del género filmico referido, se identifica, igualmente, a una imagen en la que los personajes son capturados por una cámara posiciona en un nivel superior. Con un ángulo inferior, esto se repite en la cinta de 1991 registrando la coreografía guiada por Chon, el personaje interpretado por Bibi Andersen, y residiendo en esta manifestación corpórea de la canción esa equidad planteada para con la secuencia de *Los amantes pasajeros*; aunque con la diferencia de que, mientras que la primera presenta la autoría del propio cineasta; la segunda lo hace con respecto a la coreógrafa profesional Blanca Li. Y esto se repite, también, en *La mala educación*, concretamente, en *Jardinero* quedando dispuesto el carácter coreográfico de la interpretación en el propio guión: “El niño interpreta brillantemente la canción. Mueve las manos y los brazos de acuerdo a una coreografía evidente y naif que, como todo en esta secuencia, resulta un poco obscena” (Almodóvar, 2004, p. 67).



Fig. 14 – Almodóvar transgrede ciertos límites al coreografiar los números musicales de *Pecadora* y *Torna a Surriento*. Fuentes (de arriba abajo): [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991) y [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004).

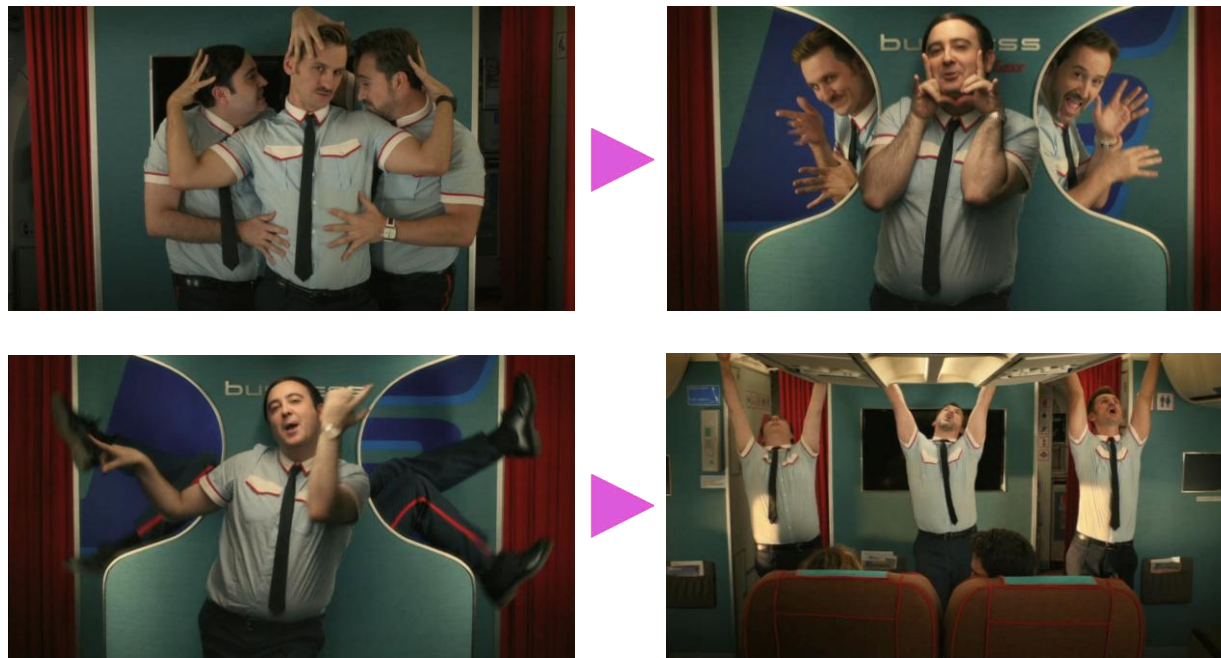


Fig. 15 - Pasos de la coreografía ideada por Blanca Li para el *I'm so excited* de las hermanas Pointer y que los azafatos interpretan en la clase preferente del avión. Fuente: [DVD] *Les amants passagers* (edición 2013).

Como tercer caso, nuevamente, manifestado de forma dual, los *playbacks* en los que la precisión en la interpretación es más notoria planteando una doble asignación y, además, recurriéndose a grabaciones cuyos cantantes son reconocibles para el público popular. La primera ejemplificación se reconoce en *Tacones lejanos* y donde la igualdad entre la voz de Luz Casal y el personaje diegético de Becky del Páramo queda definida desde el principio. En relación con esto, Marisa Paredes, encargada de interpretar a la citada artista, sugirió la posibilidad de ser ella misma la que entonara las versiones de las canciones de Nino Ferrer/Mina y Chavela Vargas, con la negación de Almodóvar quien abogó por su asociación con un registro musical que concordara con la identidad de su personaje. Lo remarcable de las gesticulaciones que participan de la escenificación y proceso diegetizador de *Un año de amor* y *Piensa en mí* es que siempre quedan regidas por la evocación de la madre de Rebeca; esto es, mientras que el bolero queda humanizado en dos de sus tres inclusiones por Becky; la *chanson sentimentale* lo hace a través de Letal quien, en todo momento, reconoce su ejercicio imitador apropiándose, por tanto, de esa voz que nunca es negada como impropia. Es más, el mismo travesti reconoce la equiparación con la artista en un período

artístico anterior cuando, al sentarse en la mesa en la que esta se encuentra acompañada de su hija y de su yerno, Manuel, correspondiente al fragmento [25:02-25:39] expresa que

LETAL: He tratado de imitar tu espíritu, tu estilo, eso que te hizo única

BECKY: ¡Todavía lo soy! Pero, he cambiado: no se puede seguir siendo una cantante pop a mi edad. Con el tiempo me he convertido en una gran dama de la canción

LETAL: ¡Ya lo sé! Pero, a mí me va más lo antiguo: los pelucones, la mini-falda, el plataformón, tu espíritu, tu estilo...

Una confesión acompañada de unos gestos que, al mismo tiempo, reiteran parte de la coreografía interpretada y de la que, igualmente, Almodóvar ejerce como autor. Sin embargo, la segunda presencia de *Piensa en mí* se corporiza en el transformista quien recurre a su reincorporación en los espectáculos del “Villa Rosa” para reencontrarse con Rebeca y lo hace adoptando el estilismo contemporáneo de su referente en un ejercicio que persigue la equiparación no con la figura maternal, pero sí, con los sentimientos y las necesidades existenciales que esta ostenta para con su hija; es decir, Letal quiere ocupar el lugar de Becky del Páramo como la persona a la que recurre su hija y a la que le concede su amor más puro e incondicional, máxime, al descubrir el estado de gestación en el que se encuentra y en el que subyace la posibilidad de configurar un futuro compartido.



Fig. 16 – Letal se transforma en la Becky del Páramo actual, dama de la canción melódica, para su reencuentro con Rebeca. Evocación de la figura materna cuyo principal objetivo es la propia sustitución emocional. Fuente: [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991).



Asimismo, lo reconocido en *Tacones lejanos* es manifestado notoriamente en *La mala educación*, si bien, el referente imitado no participa de la diégesis (al menos, no en cuanto al fragmento repetido), pero que, como sucede con Casal, el timbre característico y, sobre todo, la relevancia que ha tenido para el cine español propician su reconocimiento: Sara Montiel se convierte en símbolo, en evocación del período infantil de Ignacio y Enrique en *La visita*, la intrahistoria que participa de la

ficción almodovariana y en la que Zahara, interpretada por Juan/Ángel, acomete la representación corpórea de su voz. Así, el cineasta manchego no sólo recuerda a la artista a través de la inclusión de *Quizás, quizás, quizás*, lo hace, también, a nivel gestual, dado que la hermana ficcional de Ignacio, ataviada con un vestido de Jean-Paul Gaultier que remarca su feminidad y con un peinado que evoca, precisamente, a esa Becky del Páramo en su época pop (y quien, incluso, parece estar inspirada en la propia Mina), realiza los mismos movimientos que la actriz en el fragmento de *Noches de Casablanca* donde suena la partitura con letra original de Farrés. Imitación reconocida que encuentra a su segunda inclusión en el relato a través de *Maniquí parisien*, primera en la concepción de la historia, y donde, precisamente, se aboga por remarcar el ejercicio que se lleva a cabo y que implica no sólo la recreación estilística, física de Montiel, también la de su voz y que, para respetar al máximo posible su identidad verdadera, sólo puede obtenerse a través del *playback*.

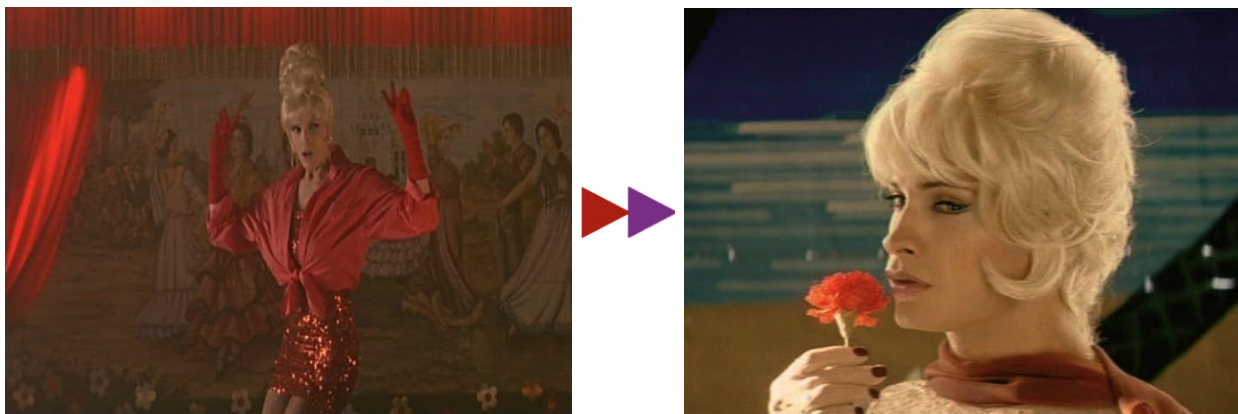


Fig. 17 - La imitación imitada. Voces diegetizadas: Letal recrea a Becky del Páramo en su época pop a través de *Un año de amor*, mientras que Zahara se adueña de Sara Montiel y su *Quizás, quizás, quizás*. Ambas artistas comparten la explotación de su feminidad en el escenario y peinado. Fuentes: [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991) y [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004).

Por último, cuatro casos que comparten los rasgos del *yo* “entonador” diegético, pero, que se distinguen en el ejercicio aplicativo. De esta forma, *Ne me quitte pas*, en sus 2 y 3p, *Moon river*, el *Kyrie* y *Jardinero* están interpretadas por niños: Ada, en el caso de la producción de 1986 e Ignacio, en la de 2004. La primera dista de las tres restantes en que, desde el primer momento, se concibe como imposible la equiparación de la voz de Maysa Matarazzo, adulta, grave, con el personaje en el que recae su interpretación. Una especificación, una puesta en escena que,

sustentada en su propia teatralidad, señala la indicada no correspondencia. Por su parte, las tres canciones asociadas al período escolar de Ignacio y, sobre todo, a su rango de miembro del coro infantil, responden a una dicotomía en cuanto al cantante real que, sin embargo, aprovecha las cualidades vocálicas de las voces blancas; esto es, antes del paso a la adolescencia, la práctica totalidad de los niños presenta un registro acomodado en un mismo sistema o nivel de alturas, de notas en el pentagrama lo que explica, entre otros aspectos, que, salvo concretizaciones que implican unas limitaciones y consiguientes catalogaciones como bajos, tenores y sopranos; niños y niñas puedan interpretar conjuntamente el pentagrama del contralto, accesible para ambos en ese período en el que las habilidades vocálicas melódicas aún no están conformadas ni estabilizadas. Almodóvar parece ser consciente de esto, ya que, mientras que las adaptaciones del tema popularizado por Hepburn y del dedicado a la ciudad napolitana de Sorrento están grabadas por Pedro José Sánchez, el fragmento de la misa de Rossini se corresponde con la de Anna Fernández sin apreciarse, de acuerdo a una escucha superficial, distinciones entre ambas interpretaciones y, en consecuencia, reforzándose la supuesta identidad vocal del Ignacio cinematográfico. Asimismo, como meros detalles, las aproximaciones entre Ada y el protagonista infantil de *La mala educación*, especialmente, en el fragmento de *Jardinero*, a raíz de las sendas coreografías que acompañan a sus dos intervenciones. De misma forma, la reiteración gestual manifestada por este: tanto en la escenificación del *Kyrie* como en la de la partitura con letra dedicada al Padre Manolo en el comedor de los profesores sacerdotes, sus manos, juntas, aclaman a la figura principal de la religión cristiana en una suerte de manifestación iconográfica que, en el caso de la primera, encuentra a su justificación en el propio ejercicio religioso en el que se integra y para el que se concibe la partitura, mientras que en la segunda alude y, en cierta medida, alaba a ese jardinero, sustantivo metafórico del guía espiritual, descrito como parejo a la bonhomía, distante, en su realidad, de lo retratado cinematográficamente.

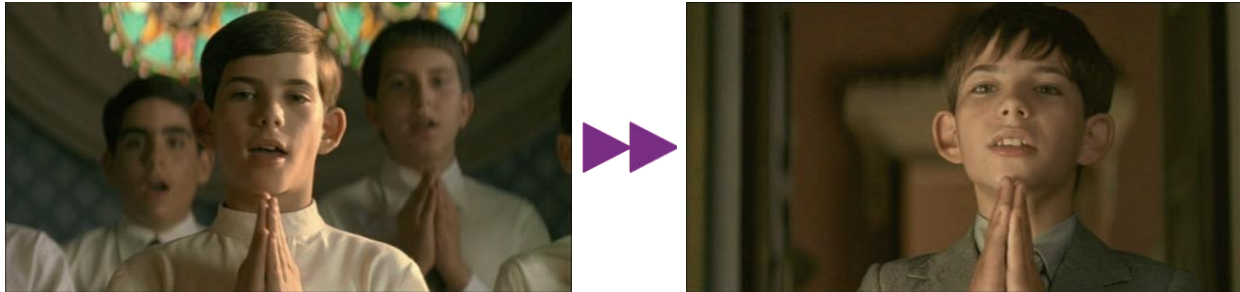


Fig. 18 - Las plegarias no atendidas de Ignacio: su amor hacia Enrique es negado por el Padre Manolo, cuya supuesta bonhomía, no impide sus abusos sexuales e, incluso, emocionales del menor. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004).

Volviendo a la tabla 7 (p. 371), el segundo parámetro que se ha tenido en cuenta a la hora de catalogar a los diferentes *playbacks* y que, de acuerdo a lo propuesto, manifiesta la unicidad imperante, es el espacio. Con independencia de la función transitiva que se reconoce en la mayoría de ellos favoreciendo elipsis temporales y que se abordan con mayor detenimiento más abajo, las secuencias se desarrollan en un único lugar, repitiéndose un mismo esquema enunciativo y compositivo que se expresa a través de imágenes alternas habitadas por el *yo* “entonador” y el receptor y que, por lo general, sobre todo, para el caso de las primeras, responden a la categoría de planos medios y primeros planos. Ahora bien, también se diferencian fragmentos protagonizados por una referencia espacial de igual o similares características, pero que, no implica la identificación de un mismo tipo de actuación, tercera variable residente de la citada tabla y que, de mismo modo, protagoniza las siguientes líneas.

Comenzando por los *playbacks* que responden a un carácter público al escenificarse en recintos de misma naturaleza se reconoce a *Murciana*, *Suck it to me*, *Gran ganga*, *Un año de amor*, *Piensa en mí*, *Quizás, quizás, quizás* y *Maniquí parisien*. Las cuatro primeras destacan, además, por erigirse como representativas de la Movida: mientras que la actuación de los Bomitoni tiene lugar en el salón de Actos del otrora Ateneo de Mantuano, edificio del barrio madrileño de Prosperidad y en el que ensayaron y se gestaron algunos de los temas emblemáticos de los grupos representativos de la nueva ola; las de Almodóvar&McNamara y Ellos se desarrollan en el escenario de la sala “Carolina”, igualmente ligada a este período, mientras que la de Letal se ubica en el del “Villa Rosa”, tablao flamenco del centro de la capital española y donde, igualmente,

el mismo realizador se reunió en múltiples ocasiones con aquellos jóvenes con los que compartía la apertura socio-cultural y artística de finales de los 70 e inicios de los 80. Espacios públicos, abiertos a todas aquellas personas interesadas en las manifestaciones artísticas que se desarrollaban en sus interiores retratadas como tales en los tres montajes o, al menos, esa naturalización es la que parecer perseguir el cineasta-autor al respetar la realidad del auditorio que se reunía en estas salas y que, en el caso de 1980, alcanza un mayor grado documental, dado que entre el público se encuentran familiares y amigos de los actores y músicos que protagonizan *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (los artistas plásticos Coctus, el hermano del cineasta, Nacho Canut, etc.).

A pesar de que los cuatro fragmentos musicalizados se desarrollan en los lugares indicados, sí se reconoce una alternancia espacial para el montaje de *Suck it to me* y una de mismas características, pero, propiciada por un *flashback* para el de *Gran ganga*. En lo concerniente al primero, la cámara concede planos tanto al realizador y a Fabio en su ocupación del escenario, como a Ellas y Ellos, los conjuntos musicales capitaneados por Sexi y por Eusebio, siendo sustituido por Riza, respectivamente, quienes se desplazan por los pasillos y los camerinos de la sala quedando acompañados por la canción de temática sexual. Movimiento que informa de las características y dimensiones de la localización pero que, en ningún caso, supera sus límites estructurales; es decir, las secuencias musicalizadas por *Suck it to se me* desarrollan en un mismo emplazamiento y que es la sala “Carolina” en toda su extensión y que, por ende, acoge no sólo a la zona del escenario y de baile, también, a su trastienda particular y que son esos apartados específicos para los artistas. Por su parte, el fragmento 2.2. del universo supera a este planteamiento desde su vertiente espacial, ya que en su fragmento [01:52-02:07], coincidiendo con el solo de la guitarra eléctrica, uno de los focos deslumbra a Sexi, efecto que le sirve al realizador para retroceder en la vida de la protagonista femenina mostrándola en su etapa infantil paseando por la playa. Retorno al pasado que se complementa con posterioridad y por el que se explican su trauma con la luz solar y ninfomanía, la atracción inevitable que siente hacia Riza, puesto que se conocieron, precisamente, en ese escenario marítimo integrado en el montaje²⁶¹. Sin embargo, esta modificación, respuesta mental

²⁶¹ Es remarcable, en este sentido, que esa vuelta a lo acontecido previamente se produzca cuando la guitarra copa todo el protagonismo evidenciando la escala arábica sobre la que se compone la partitura con letra. Reminiscencias melódicas que se ligan, al mismo tiempo, a Toraya, la ex emperatriz de Teherán y quien, igualmente, es parte destacada del recuerdo evocado al ser ella quien impidió el acercamiento entre los dos niños.

del personaje, no implica como tal una alteración del referente espacial en el que tiene lugar el concierto, por lo que, esa unicidad reiterada, en su manifestación completa se mantiene inalterada.

Las otras dos referencias, imitaciones de Montiel, se desarrollan, de misma forma, en dos salas a las que acuden, apriorísticamente, las personas interesadas, precisamente, en el travestismo y/o transformismo y que, sobre todo, presenta un mayor grado de precisión en el ejemplo de *Maniquí parisien*: en su proceso de impregnación de las habilidades artísticas y de la escenificación de la indicada actriz por parte de Ángel para encarnar a Zahara (quien, curiosamente, selecciona un nombre similar al de la artista manchega) y, al mismo tiempo, a su propia representación, acude a un bar donde actúa uno de sus imitadores para anotar aquellos gestos emblemáticos y definidores de la misma. Una localización que, al mismo tiempo, realiza una función documental en su concepción pasada al evocar a aquellos escenarios que, sobre todo, en la década de los 80 nacieron y potenciaron al ejercicio de la recreación. Labor que no puede concretizarse de igual manera para la sala “La Bomba” en la que trabajan Paquito y su amiga, si bien, y a tenor del cartel que aparece en el [08:08], se evidencia su naturaleza como sala de fiestas a la par que casino en el que se desarrollan programas de variedades artísticas²⁶².

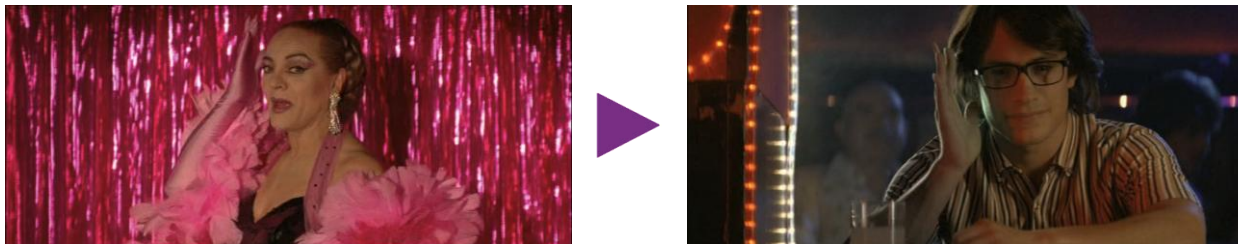


Fig. 19 - Locales públicos habitados por el transformismo: Ángel acude a una actuación para anotar los gestos característicos de Montiel, recreada por Zahara. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004).

Junto a estos espacios, otros tres responden a su condición pública, si bien, ostentando a diferentes naturalezas. Por orden cronológico, el primer *playback* que se desarrolla en un lugar de apreciación múltiple (es decir, destinado a un público de grandes dimensiones) es el de *La bien pagá* al corresponderse con una actuación bien propiamente televisiva, bien incluida en una

²⁶² Precisamente, es en este reclamo publicitario donde no sólo se indica la presencia en su escenario de un galán y una vedette, también que Zahara, además de colaboradora especial, es una mujer misteriosa que llega “directamente de Casablanca”; lo que afianza la recreación de la secuencia de la producción de 1963 indicada párrafos atrás.

emisión retransmitida a través de este medio. De esta manera, el artificio de la apropiación del mensaje melódico-textual se hace patente desde los primeros minutos enunciativos de la partitura firmada por Mostazo y Perelló, ya que, previamente a la evidencia visual de la fuente de la que emerge, se incluyen en el montaje unos planos que retratan al estudio donde se graba la interpretación. Por tanto, las dimensiones del auditorio dependen del número de personas que están viendo esa cadena (si bien, en los años 80, en España, únicamente existían las dos correspondientes al Estado, denominadas TVE-1 y TVE-2, de acuerdo a las frecuencias empleadas para su emisión) y del que forman parte la abuela y Toni, personajes que justifican su integración en el fragmento. Sin embargo, y a pesar de la relevancia que Almodóvar le concede a los planos habitados por él mismo y McNamara²⁶³, las imágenes correspondientes al *playback* comparten enunciación con las dedicadas a los dos espectadores citados y a Gloria y Antonio quienes mantienen un encuentro sexual en su dormitorio con el resultado de la insatisfacción para la primera. Una alternancia espacial que, de acuerdo a lo establecido para *Suck it to me*, supone la multiplicidad referencial de diferentes porciones de una misma localización y que, a la par, manifiesta su constitución unitaria negando la exteriorización del posicionamiento de la cámara.



Fig. 20 – El artificio del *playback* y su manifestación televisiva. Almodóvar y Fanny escenifican la canción popularizada por Miguel de Molina en la producción de 1984. Fuente: [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (edición 2005).



El aburguesamiento, en su concepción histórica, de esos escenarios de barrio y propios de las salas que se han referido a lo largo de las páginas previas se efectúa a través de *La ley del deseo* y de la inclusión de *Ne me quitte pas* en la banda sonora de la versión de *La voz humana* intrafílmica.

²⁶³ Con una pérdida de la misma a partir del [01:17] (MF 4.2.) que ocasiona tanto la reubicación del recurso melódico en el segundo nivel piramidal como el posicionamiento de la cámara frente a la suegra y el hijo de la protagonista, favoreciendo su diálogo.

Como se ha determinado en varias ocasiones, es Ada la que pone en su boca las frases entonadas por Matarazzo, dirigidas sin intención alguna a ese público desconocido entre el que se encuentra su madre, quien acude a la representación protagonizada por Tina y, en su reiteración, de forma específica, a esa figura materna quien, según lo defendido en los párrafos dedicados a las correlaciones de las canciones con la dualidad madre-hija, acomete con lo contrario a lo defendido melódicamente: un nuevo abandono. Origen existencial que, como se recoge en la selección de imágenes presente en una de las páginas siguientes, al estar presente en el mismo recinto artístico que la sobrina de Pablo, no propicia un cambio de lugar, pero, sí ejemplifica la alternancia plano-contraplano que se ha definido como prototípicamente almodovariana en las planificaciones de las porciones narrativas habitadas por *playbacks* y especie de constante rítmica de las mismas.

Erigiéndose como uno de los casos en los que, efectivamente, el recurso espacial presenta una doble identidad se presenta la primera apropiación de la voz de Casal por Becky del Páramo en *Tacones lejanos*. *Piensa en mí* es “entonada” en un teatro en lo que supone el regreso a los escenarios españoles de la artista después de su período mexicano y al que acuden, mayoritariamente, sus seguidores o fans además de la prensa. Reconocido como el madrileño “María Guerrero” en el fragmento 9.5. (correspondiente a la 3p de la misma creación melódico-textual), el fragmento se inicia con un plano cenital que, por tanto, comparte identidad con los detallados previamente, para, después, dar paso a la presentación de la cantante que incluye la dedicatoria de la primera composición con letra que interpreta a su hija, quien está en la cárcel. De esta forma, Almodóvar no sólo recuerda la suerte que ha corrido Rebeca después de la declaración del asesinato de su marido, también lo hace para con el espacio que se alterna con el teatral en el montaje durante la entonación de la versión de la partitura de Lara. La unicidad del espacio se viola, pero favoreciendo una equidad significativa a través de la variable sonoro-musical: *Piensa en mí* se convierte en el hilo conductor entre las dos localizaciones, distantes en su ubicación geográfica, al ser el reclamo expresivo en el teatro y el recurso ambiental en la celda común en la que se encuentra Rebeca.

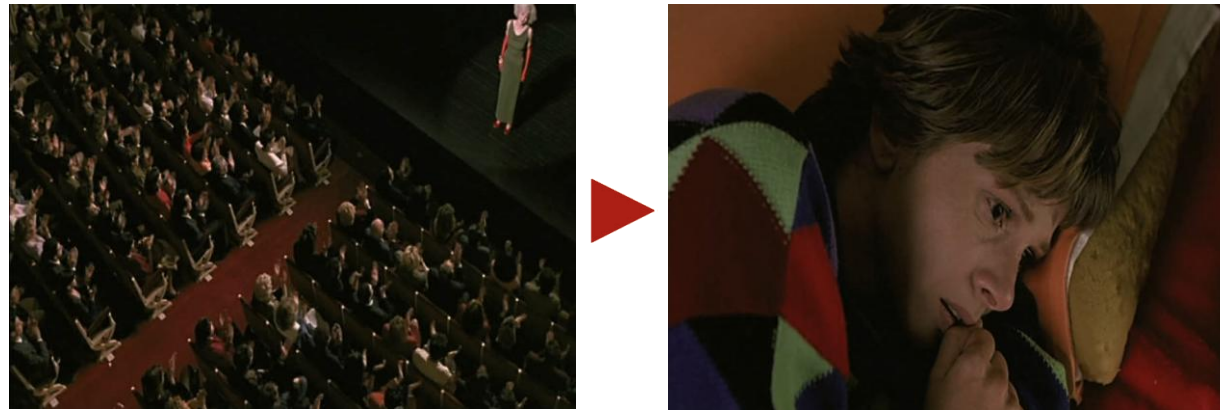


Fig. 21 – Becky del Páramo dedica la primera canción de su concierto a su hija quien la recibe a través de las ondas emitidas por una radio que se encuentra en la celda común. Fuente: [DVD] *Talos aigüilles* (edición 1991).

Precisamente, es esta la que, atraída por la voz de su madre y, sobre todo, incapaz de escuchar esa canción por esas promesas del pasado incumplidas, solicita el silenciamiento de la fuente y que no es otra que la radio de Luisa, la novia de Chon. Asimismo, esta unificación espacial viene a reforzar la interpretación del contenido textual, puesto que, al relacionar a la figura materna y su hija, declarándolo, expresamente, a través de los diálogos y, al mismo tiempo, de la secuencia de planos, el cineasta-autor dirige al espectador en la valoración general de este *playback*.

En una posición intermedia **entre lo público** y lo explícitamente **privado** se posicionan aquellas interpretaciones con apropiación de una voz ajena en las que, si bien se reconoce a un receptor presencial múltiple, este responde a una acotación constituyente; es decir, en los espacios en los que se produce la actuación hay varias personas que responden a una misma identidad. La primera ejemplificación se encuentra en *Entre tinieblas*, concretamente, en la secuencia en la que Yolanda mueve su boca según el discurso entonado por Pilas. Localizada en una de las salas del convento, todos los asistentes son miembros de la hermandad religiosa, con la excepción de la marquesa, quien, igualmente, mantiene una antigua relación de amistad con la Madre Superiora (tornada en su contrario conforme avanza el relato) y reciente con la artista musical. La dirección del mensaje queda especificada a través de los planos en los que frente a la admiración, enamoramiento profesado mediante los ojos de la directora del edificio religioso se presentan los de la única “alma perdida” acogida concentrada en realizar una buena actuación en la que subyace

la despedida y que, al mismo tiempo y, como sucede con las primeras películas almodovarianas, remarca su falsedad interpretativa no sólo por la citada ausencia de la correspondencia vocal, también, por las cuatro instrumentalistas (Sor Estírcol, Sor Perdida, Sor Rata de Callejón y Sor Víbora) que no respetan los ritmos identificados en la grabación o, incluso, son mostradas tocando una botella de anís, inexistente en la misma, o una cuerda pulsada con guantes y que, de efectuarse de tal manera realmente, obtendría como resultado un sonido musical atípico y, en todo caso, no equitativo al apreciado en el recurso discográfico.

Coincidiendo en el género de la intérprete, pero, respetando en mayor grado la grabación musical preexistente, la escenificación de *Canción del alma* comparte con la anterior que tiene lugar en una sala en la que los únicos presentes son los miembros del equipo del rodaje de la última película de Máximo Espejo y sus acompañantes; esto es, una fiesta privada a la que únicamente acuden las personas invitadas. Asimismo, y a pesar de que se defiende que el contenido de la partitura con letra se relaciona con Ricky y Marina (habiéndose iniciado la convivencia forzada entre ambos en la secuencia anterior), el receptor original del *playback* de Lola es el director diegético al igual que el productor de su largometraje, tal y como anticipa el personaje en el [07:28-08:14]

LOLA: ¡Ah! A propósito, tenemos que montar un número para la fiesta de esta noche, que se lo he prometido a Máximo

MARINA: ¡Ah! ¿De qué tipo?

LOLA: Pues algo sexy. Pero, ¡sin complicaciones! De nuestro época Sairo

MARINA: Pues yo no sé si me acordaré...

LOLA: ¡Uy! ¿Cómo no te vas a acordar? Un poquito de carnaza por aquí, otro poquito de carnaza por allá y, así, matamos dos pájaros de un tiro: Máximo estará encantado y el productor, también.

Reside en este fragmento de *¡Átame!* Tanto una referencia al pasado artístico de las dos hermanas, como el protagonismo compartido con el personaje encarnado por Francisco Rabal quien, además de convertirse en el contraplano de Lola, comparte con ella esa especie de coreografía que propicia planos propios del género musical.

Próxima a esta secuencia se expresa la musicalizada por *Volver*: el *playback* realizado por Penélope Cruz está dirigido a los miembros de otro equipo de cine, aquel que ha rodado en los alrededores del bar que regenta la protagonista principal de la cinta de 2006 durante las semanas previas. En este sentido, la naturaleza privada de la actuación se especifica de forma anticipada en

el fragmento [52:02-52:30] al informarle el auxiliar de producción a Raimunda de su interés de celebrar la fiesta que clausura el rodaje en su establecimiento y, al mismo tiempo, de su deseo de que la terraza (que es donde se entona la versión flamenca del tango de Gardel) quede cerrada para los miembros de su equipo. La distancia con los planteamientos visuales de los *playbacks* previos se expresa en términos espaciales: mientras que *Salí porque salí* y *Canción del alma* se desarrollan en unas secuencias en las que la sala del convento y la de fiestas son los únicos espacios por los que se desplaza la cámara, en el caso de *Volver* el plano-contraplano opone a la hermana de Sole y a su madre, escondida en un coche estacionado en la acera opuesta a la del negocio hostelero. Sin embargo, y estableciendo conexiones con lo identificado para los *playbacks* de las películas de 1982 y 1984, estas dos ubicaciones no dejan de ser los constituyentes de esa calle a cuyos lados se posicionan los dos personajes.



Fig. 22 – Públicos específicos, privados para diferentes *playbacks*: las hermanas de la orden religiosa en *Entre tinieblas*, los miembros del equipo de rodaje en *¡Átame!* Y los alumnos y profesores del colegio salesiano en *La mala educación*. Fuentes (de arriba abajo): [DVD] de las películas de las ediciones de 2005, 2002 y 2004.

La selección del auditorio se expresa, finalmente, en el fragmento en cuya banda de sonido se posiciona el *Kyrie*. Tratándose, según lo expuesto precedentemente, de una de las partes comunes de la misa, su “entonación” por parte de Ignacio y los restantes miembros del coro infantil (en este sentido, se debe especificar que, en su concepción original, Rossini compuso esta parte de su *Petite messe solennelle* para 12 voces que simbolizarían a los apóstoles; el realizador manchego, por su parte, presenta a un coro formado por 13 niños) se corresponde con uno de los ejercicios cotidianos en su formación escolar y que, de acuerdo a lo descrito por Almodóvar en el guión²⁶⁴, contaba, únicamente, con participantes propios del centro no identificándose, de hecho, presencia corporal alguna que no sea infantil o esté ataviada con una sotana en ninguno de los planos del segmento y que, de por sí, están dominados por los integrantes del atípico triángulo amoroso que late en *La mala educación* (Ignacio, Enrique y el Padre Manolo).

Por último, de los 19 *playbacks* identificados, cinco responden a la categoría de **actuación privada** destacando su cierta ubicación acotadora, ya que dos de ellos se identifican en la primera ficción almodovariana, otros dos en la segunda de la tercera década y uno en la producción de 2011. *Muy cerca de ti* y *Por qué mis ojos* son las dos canciones de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* en los que el público se define por su número reducido. Al caso señalado de la primera protagonista que titula al relato, única presencia externa a los Bomitoni en la sala de ensayo, se equipara la del hermano del policía, cuñado de Luci, receptor del fragmento de *La revoltosa*, “entonado” por los líderes del grupo musical y que recibe la ya referida paliza en una calle del barrio en el que vive, único espacio testigo tanto de la acción violenta como de la suerte de actuación y en la que igualmente se encuentra Pepi, la principal interesada en cumplir su venganza con el marido de la futura de pareja Bom por su violación. En este sentido, ha de recordarse que el sainete lírico se expresa de forma seccionada, correspondiéndose, solamente, su primera porción con esa apropiación de las voces ajenas; mientras que la segunda, como se detalla en uno de los apartados posteriores, queda regida por la reciente adquirida exterioridad del recurso musical.

La intimidad del ejercicio musical se manifiesta en su totalidad en *Moon river*, dado que únicamente aparecen en el plano los dos personajes encargados de su interpretación: Ignacio y el

²⁶⁴ “Misa cantada. La capilla está llena de alumnos de varios cursos. Oficia la misa el Padre Manolo (es su onomástica)” (2004, p. 65).

Padre Manolo, quien le acompaña a la guitarra; dúo que, en cierto grado, evoca a la escena de *Desayuno con diamantes* en la que es la misma Hepburn quien entona acompañada de esta misma cuerda pulsada la partitura de Mancini con letra de Mercer. En esta ocasión, es fundamental tener en cuenta la información que proporciona Almodóvar tanto a través del guión como del propio montaje al fijar esta privacidad reconocida y que participa favorablemente de la aproximación ejercida por la figura religiosa. Así, establece que

Al abrigo de un cañaveral, junto a manteles llenos de restos de comida, cestas de mimbre abiertas, vasos de plástico, etc., el Padre Manolo, trece años más joven, toca los primeros acordes de ‘Moon River’ a la guitarra. Lleva desabrochados los dos botones superiores de su sotana negra. Ese simple desahogo le imprime un aire licencioso. A su lado, sentado sobre un tronco, serio e inquieto, Ignacio niño empieza a cantar la canción (2004, p. 57).

Para, después, remarcar: “El sacerdote le devora con los ojos, el niño está incómodo y mira a cualquier lugar menos al rostro del cura, a veces se concentra en la contemplación del río que discurre dulcemente a pocos metros” (*Ibídem*).



Fig. 23 – Ignacio y el Padre Manolo, en una suerte imitativa de Audrey Hepburn en *Desayuno con diamantes*, interpretan la adaptación almodovariana de *Moon river* en un día de campo. Actuación en la que ellos constituyen al único público presente. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004).

Por tanto, una interpretación incómoda de la que son ajenos los restantes compañeros de Ignacio quienes juegan y se divierten en el agua del río y en la que, nuevamente, si bien la cámara se concentra en captar el doble estado emocional manifestado por sendos personajes, también concede la expresión a esos otros participantes del día de campo (lo que no implica una modificación espacial al cambiarse el encuadre y el posicionamiento de la cámara) y que, de misma forma, aprovecha para negar el intento de encuentro íntimo propiciado por el sacerdote y

que culmina con la negativa de su alumno, recurso que, igualmente, acota la expresión melódica, como se especifica más abajo. En todo caso, y atendiendo al número de individuos presentes no sólo en la secuencia, sobre todo, en ese espacio en el que tiene lugar la “entonación”, la de *Moon river* se establece como la más privativa aproximándose, aun con salvedades, al concepto espectral propuesto en el capítulo anterior. Misma apreciación se realiza para el fragmento musicalizado por *Pelo amor de amar*: de acuerdo a lo expuesto más arriba, Norma, aún niña, entona la canción que le ha enseñado su madre sin apreciarse en su ejercicio búsqueda alguna de una respuesta por parte de Gal. Sin embargo, esta, en ese estado de descomposición señalado, asume a ese mensaje como una especie de reclamo vital que le ayuda a levantarse de la cama con el resultado fatídico de la incapacidad aceptante de su cuerpo y aspecto actuales. La consiguiente proyección del mensaje musical, el cual supera las distancias entre el jardín donde se encuentra el personaje interpretado por Ana Tena y la habitación en la que reposa el encarnado por Elena Anaya, disipa, en consecuencia, esa concepción primigenia de la interpretación del tema brasileño de *La piel que habito* como una secuencia con componente melódico destinada únicamente al espectador para convertirla en otro ejemplo más de interpretación privada. Una que, al mismo tiempo, cuenta con un tercer receptor debiendo estar presente la propia ama de llaves, relatora de ese *flashback* en el tiempo narrativo presente, en las inmediaciones de la zona ajardinada o en algún lugar de la casa en la que el sonido fuera igualmente perceptible para poder contarlo con el grado de exactitud que se ha evidenciado. Al mismo tiempo, este *playback* supone una mayor complejidad en el tratamiento espacial, como previamente se ha detallado, al producirse esa alternancia entre las localizaciones en las que se encuentran la hija de Robert y su esposa, específicas de ese recuerdo reavivado, y la zona exterior de la finca en la que se ubican Marilia y Vera. Una multiplicidad, por tanto, que encuentra a su reflejo primigenio en la primera inclusión de *Piensa en mí*, protagonizada, igualmente, por una madre y su hija, pero de forma revertida: si en el fragmento de *Tacones lejanos* es Becky la que actúa como llamada de Rebeca, en esta ocasión es Norma la que adopta esta suerte de función para su referente maternal.

Por último, el tercer *playback* interpretado por Ignacio queda acotado por los dos abordados correspondientes a la misma producción, ya que, sin imitar el grado intimista de *Moon river*, reduce al público del *Kyrie* en su actuación de *Jardinero*. Siendo acompañado por el Padre José

hasta el comedor en el que el Padre Manolo, junto a los restantes profesores, celebra con una comida su referida onomástica, se enfrenta, por tanto, a un auditorio que, desprendido de esos alumnos presentes en la capilla, queda constituido por nueve personas. Esta limitación es, así, más notoria que para las ejemplificaciones precedentes en las que los receptores presenciales responden a una selección menos restrictiva propiciada, al mismo tiempo, por su misma naturaleza. Ahora bien, comparte con las de *Muy cerca de ti*, *Salí porque salí*, *Canción del alma* y el *Kyrie* el estatismo espacial al quedarse la cámara enclavada en esa sala, dotándose de ritmo a la secuencia a través del plano-contraplano reiterado y que, salvo una excepción en la que el Padre José ocupa la imagen junto a otro de los guías espirituales, supone la alternancia en el cuadro de Ignacio y el Padre Manolo quien, por lo general, queda acompañado en su lado izquierdo, por dos de los sacerdotes que, igualmente, se encuentran sentados en la mesa. Asimismo, es en estos planos donde se identifica una diferencia con la práctica totalidad de los *playbacks* analizados y es que, mientras que el personaje infantil se presenta de forma solitaria; su profesor es capturado por detrás con el resultado de un encuadre del que ambos forman parte interpretándose como una evidencia de la relevancia que la voz blanca tiene para la figura religiosa, especie de complemento emocional e, incluso, vital para la misma.

Por tanto, y resumiendo lo postulado a lo largo de estos párrafos así como aglutinando las consideraciones establecidas como punto de partida, se determina que, salvo los montajes en los que el recurso melódico obliga, dada su funcionalidad, a la alternancia espacial, las actuaciones almodovarianas en *playback* se caracterizan por la unicidad del espacio. Un estatismo, como se refiere en el título del apartado, que se afianza a partir de la producción de 1987 habiendo sido, previamente, parcial como se ha identificado para los diferentes casos, dados esos desplazamientos por las unidades espaciales que conforman una misma localización; una alternancia que, de misma forma, se recupera en las dos últimas ejemplificaciones (de la sala “Carolina” y la casa de Gloria se pasa a sendos lados de una calle y dos de las áreas de una finca familiar). En cualquier modo, esa suerte de saltos no implican distanciamientos que, por ende, ocasionarían elipsis espaciales; si bien, cuando esto sucede, como, por ejemplo, en *Piensa en mí*, la canción ejerce como ese cordón umbilical, aproximativo, conciliador de sendos lugares y, sobre todo, de los personajes posicionados en cada uno de ellos. En definitiva, una negación del desplazamiento de la cámara

que potencia la naturaleza escénica e interpretativa de este tipo de intervenciones melódicas y que, de misma manera, evidencia la génesis narrativa del género musical que subyace en ellas.



Fig. 24 – Almodóvar aboga por el plano-contraplano en la sucesión de imágenes de los fragmentos habitados por *playbacks*. Una propuesta que, generalmente, potencia los primeros planos y los medios. En este caso, se seleccionan los correspondientes a *Ne me quitte pas*, *Un año de amor* y *Volver*. Fuentes (de arriba abajo): [DVD] *La loi du désir* (edición 2005), [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991) y [DVD] *Volver* (edición 2006).

4.4.2. Dualidades enunciativas y humanizaciones melódicas: otras formas de interpretar las canciones en pantalla.

Junto a la fórmula inclusiva y enunciativa presentada anteriormente se posiciona esta otra que, en cierto grado, le resulta complementaria: Almodóvar, a la par que evidencia su gusto por esas interpretaciones falseadas a nivel vocálico, cede expresión a esas otras intervenciones en las que, ya sea parcial o completamente, los propios personajes o artistas musicales (identificándose, por tanto, una doble propuesta) entonan las canciones integradas en las bandas de sonido. Por tanto, otra estrategia diegetizadora del recurso melódico con letra en la que el parámetro “OV” presente en la tabla 7 (p. 371) desaparece, pero, no la dualidad catalogadora de la cuarta columna que, además, se ve ampliada por la inclusión del tipo de actuación espectacular.

Centrando el comentario en aquellos fragmentos del universo en los que las voces diegéticas duplican a las preexistentes melódicas se contabiliza a un total de cuatro. El primero de ellos se corresponde con la inclusión inicial del *Encadenados* de Lucho Gatica en *Entre tinieblas*, entonado distributivamente por Yolanda y la Madre Superiora durante los segundos [00:12] y [00:57] del fragmento 3.1. y respondiendo al siguiente reparto de las estrofas y estribillo precedentes al puente instrumental

MADRE SUPERIORA: Tal vez, sería mejor que no volvieras;/quizás, sería mejor que me olvidaras./Volver es empezar a atormentarnos,/a querernos para odiarnos sin principio ni final//

YOLANDA: Nos hemos hecho tanto, tanto daño;/que amar entre nosotros es un martirio

MADRE SUPERIORA: Jamás quiso llegar el desengaño,/ni el olvido, ni el delirio,/seguiremos siempre igual//

YOLANDA: Cariño, como el nuestro es un castigo/que se lleva en el alma hasta la muerte

MADRE SUPERIORA: Mi suerte necesita de tu suerte/Y tú me necesitas mucho más//

YOLANDA: Por eso no habrá nunca despedida/Ni paz alguna habrá de consolar

MADRE SUPERIORA: Y el paso del dolor ha de encontrarnos/De rodillas en la vida frente a frente y nada más

Más allá de la citada fragmentación que sufre este bolero y de la acotación narrativa que plantea, lo remarcable de su incorporación y tratamiento es la apropiación total que el realizador plantea de

su letra para con las dos mujeres y, sobre todo, la presentación de sus posturas, de sus posicionamientos ante la futura relación que se establece entre ellas y que, como se ha remarcado, ostenta una anticipación dada su ubicación en el minuto [31:34] de la línea narrativa de montaje. Asimismo, reside en este caso otro detalle a tener en cuenta y es que, si bien la voz del artista chileno se mantiene como ese fondo referencial al que continúan las dos femeninas, el diálogo que se produce entre ellas una vez finalizada la entonación parece negar su presencia, ya que en el [00:58] (MF 3.1.) Yolanda, cogiendo un disco de vinilo de la biblioteca musical de la religiosa, expresa “¡Pero si tiene todo mi repertorio!”. Una oración que induce al cuestionamiento de la naturaleza de la secuencia; esto es, atendiendo a ese tratamiento descuidado reconocido en los *playbacks* de las primeras narraciones almodovarianas y en los que la evidencia de lo falso no deja de reflejar el interés del realizador por señalar aquellos artificios propios del séptimo arte, no se considera como ilógico que, en su búsqueda de la naturalización del ejercicio entonador de Julieta Serrano y Cristina S. Pascual, mantuviera como guía a la grabación preexistente (en una especie de recreación de esos empleos iniciales de la música en los sets de rodaje para crear el ambiente dramático, escénico que requerían los actores para sus interpretaciones), conservándola, finalmente, en la banda de sonido del montaje definitivo ahondando, en consecuencia, en esa manifestación de la “trastienda” de este tipo de recursos en la conformación del relato cinematográfico. Sin embargo, lo que se considera como más apropiadamente justificativo para la frase exclamativa de la cantante de *Entre tinieblas* es que el bolero de Gatica formaba parte, como precisa, de su repertorio; uno que interpretaba en ese “Molino Rojo” madrileño en el que trabajaba y donde, igualmente, y a tenor de lo expuesto en una nota al pie previa, también entonaba el *Salí porque salí* de Cheo Feliciano. Selección de partituras con letra, por tanto, de marcado acento latinoamericano y que, como reflejo del cancionero filmico almodovariano, responde al concepto de versión como catalogador.



Fig. 25 – La Madre Superiora y Yolanda se apropian del mensaje de *Encadenados* al entonar la letra del bolero duplicando a la voz de Cheo Feliciano. Fuente: [DVD] *Dans les ténèbres* (edición 2005).

Primera dualidad enunciativa que reitera el carácter privativo del ejercicio entonador y que, nuevamente, responde a la alternancia de los planos sustentada, a su vez, en la indicada distribución del contenido textual; la duplicidad del *yo* entonador desaparece en el segundo caso: la 2p de *Lo dudo* en el largometraje de 1987. En esta ocasión, es únicamente Antonio quien acompaña a Los Panchos en otro bolero que, igualmente, está protagonizado por un desamor que, frente al de la imposibilidad de la reciprocidad residente en el de la cinta del 83, cuestiona la opción futura de encontrar a un sentimiento tan puro como el que ostenta su emisor. A pesar de compartir con el fragmento precedente que son dos los personajes que aparecen en pantalla, una de las principales diferencias existentes entre ambos se reconoce en su ubicación al identificarse a la segunda inclusión de la canción de *La ley del deseo* en el [1:31:10]; si bien, y como se ha recogido en el apartado dedicado a la condición leitmotívica, sus dos expresiones acotan la relación sentimental entre Pablo y Antonio, como *Encadenados* lo hace para la de la Madre Superiora y Yolanda.

De este segundo caso destaca que el cineasta manchego propone una secuencia expresiva en la banda de sonido que se produce de la siguiente manera: entre el [00:10-00:30] (MF 6.9.) se entonan parcialmente las dos primeras estrofas de *Lo dudo* quedando precedidas por una confesión de quien la interpreta

ANTONIO: Necesitaba tenerte así al precio que fuera. ‘Lo dudo, lo dudo, lo dudo... Que tú llegues a quererme como yo te... Lo dudo, lo dudo, lo dudo... Que halles un amor tan puro como el que tienes en mí...’

Reconocimiento sentimental que, poco después, a partir del [01:13] (*ibídem*) y con el bolero como fondo musical, recuerda lo caduco de ese momento de intimidad en el que no sólo late, también se reitera la defensa de la ausencia de recuperación del amor ofrecido

ANTONIO: Quererte de este modo es un delito. Y estoy dispuesto a pagar por ello. Lo sabía ya cuando te abordé en la discoteca. Imaginaba que sería un precio muy alto, pero... No me arrepiento. No me importa lo que ocurra dentro de una hora y tampoco quiero que tú pienses en ello, ¿eh?

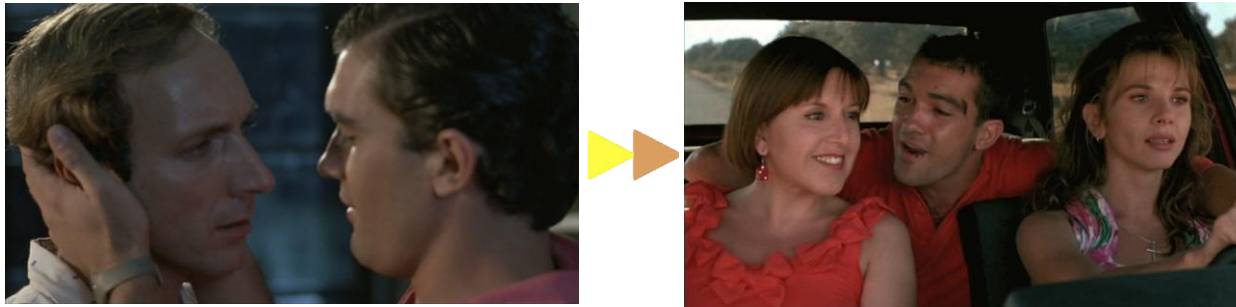


Fig. 26 – Antonio Banderas es el “chico Almodóvar” que, en más ocasiones, ha entonado por sí mismo y de forma diegética las canciones de las bandas sonoras. Lo ha hecho con *Lo dudó* y, junto a Lores León, en el caso de *Resistiré*. Fuentes: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005) y [DVD] *¡Átame!* (Edición 2002).

Almodóvar remarca, a través de esta propuesta, la funcionalidad expresiva de la canción al hacer que el personaje se adueñe de ella y la convierta en su particular declaración de amor. Una apropiación que, de igual modo, refuerza la conversión diegética de la partitura con letra y que, de por sí, ya queda referida al señalarse el tocadiscos del que procede, estrategia inclusiva complementaria que se expone en el siguiente apartado. Un tratamiento similar se reconoce en *¡Átame!* Tercera duplicidad del pentagrama vocálico que repite a la doble entonación de *Encadenados* y, al mismo tiempo, mantiene estables las características reconocidas en los párrafos previos, dado que, además de tratarse de una interpretación privada, responde a la categoría leitmotívica, si bien, desde una perspectiva completiva total a nivel textual. Con esto, lo que se quiere decir es que, mientras que los casos de *Entre tinieblas* y *La ley del deseo* suponen una extensión completiva en términos de añadidura del discurso melódico (puesto que, en ambas ocasiones, se repiten las porciones expresadas en las primeras inclusiones y se continua su enunciación hasta sus compases conclusivos), *Resistiré* sólo se ha referido instrumentalmente

siendo en esta presencia considerada como única porque es cuando cumple con los límites inclusivos del universo, cuando se reconoce a la letra del tema popularizado por el Dúo Dinámico. Ricky y Lola interpretan ese contenido esperanzador, positivo y que tiene como principal referente a Marina, personaje al que sendos se encuentran ligados y que supone la fuente de reticencias, de dudas ante la capacidad de resistencia. Canción, como se ha detallado, propia del personaje entonador femenino en tanto que la cinta en la que se encuentra registrada la pertenece; el masculino la convierte en parte de su particular mediateca musical al robar el *walkman* que la contiene, asumiendo, por ende, su escucha y consiguiente aprendizaje (como, de hecho, muestra la secuencia). Así, la distribución de las frases, desarrollada en el segmento [00:24-01:23] (MF 8.2.) responde al siguiente esquema

LOLA: Cuando pierda todas las partidas,/cuando duerma con la soledad,/cuando se me cierren las salidas/y la noche no me deje en paz//
 RICKY: Cuando sienta miedo del silencio,/cuando cueste mantenerse en pie,/cuando se rebelen los recuerdos/y me pongan contra la pared//
 LOLA y RICKY: Resistiré, para seguir viviendo²⁶⁵;/me volveré de hierro para endurecer la piel
 LOLA: Y, aunque los vientos de la vida soplen fuerte
 RICKY: Soy como el junco que se dobla,/pero, siempre sigue en pie
 LOLA y RICKY: Resistiré
 LOLA: ...Viviendo...

Por tanto, el personaje femenino interpreta la primera estrofa, mientras que el masculino se encarga de la de la segunda repitiéndose la alternancia presente en el fragmento 3.1. y apreciándose conjuntamente ambas voces durante la entonación del estribillo. Asimismo, y esto supone otro punto equitativo con el planteamiento de *Lo dudo*, el final presencial de la dualidad melódica vocal no implica la salida del recurso musical de la banda de sonido, siguiendo expresándose los temas popularizados por Los Panchos y el Dúo Dinámico de acuerdo a su identidad preexistente y estableciéndose lo contrario, como se ha especificado, para el de Lucho Gatica. Igualmente, las dos secuencias musicalizadas en las que Banderas ejerce como cantante

²⁶⁵ Los dos actores confunden la frase inaugural del estribillo de la canción entonando la correspondiente a su segunda porción constituyente. Así, deberían haber vocalizado “Resistiré, erguido frente a todo”. Una equivocación que recuerda a la de Jeanne Moreau en su interpretación de la composición de Serge Rezvani *Le tourbillon* integrada en el montaje de *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962); si bien, en este caso, la modificación posicional de las dos frases se estabilizó quedando registrado el resultado como el verdadero en el imaginario popular.

comparten que su voz duplica a otras de mismo género frente a la película de 1983 en la que las dos mujeres se superponen a una masculina. Residen en estas líneas dos aspectos que remiten a dos postulados que, igualmente, tienen cabida en estas páginas por la relevancia que se entiende que ostentan tanto para este apartado como para el análisis desde su concepción general. El primero de ellos, surgido a tenor de las últimas, concierne a esas dualidades enunciativas corpóreas que, sin embargo, nunca se expresan conjuntamente; es decir, la propia alternancia descrita evita que la Madre Superiora y Yolanda y Lola y Ricky, para sus respectivos casos, se escuchen al mismo tiempo con la excepción del “Resistiré” del estribillo que los dos últimos entonan a la par. Consecuentemente, en *Laberinto de tinieblas* la equiparación de la línea melódica original con la diegética (con independencia de quién es el personaje encargado de su interpretación) da como resultado a la fórmula “1+1” (Lucho Gatica+Julieta Serrano o Cristina S. Pascual, según las asignaciones). Por su parte, en *¡Átame!* Se establece la del “2+1”, ya que a los dos miembros del Dúo Dinámico se les unen Loles León o Antonio Banderas regidos, igualmente, por la porción de la letra ligada a cada uno de ellos. Y lo mismo se establece para el caso reconocido en *La ley del deseo* y donde la referencia matemática presenta una mayor complejidad: *Lo dudo* es entonada por los tres integrantes de Los Panchos obteniéndose un “3+1” que, si se hubiera mantenido al personaje como *yo* entonador melódico durante más compases, habría quedado reducida a un “1+1” al existir una serie de pentagramas en los que sólo una de la líneas melódicas preexistentes se encuentra habitada por notas y texto. Igualdad plena que, también, se identifica en la dualidad enunciativa residente en *Kika* como se explica más abajo. El segundo de los detalles referidos es que el citado reparto de las estrofas y frases de las letras de las canciones duplicadas remite, directamente, a las propias canciones de Almodóvar&McNamara sustentadas en el modelo reiterado de la pregunta-respuesta y que, por ejemplo, es totalmente apreciable en *Suck it to me* donde a las enunciaciones del realizador le siguen las de su compañero, expresión de la espontaneidad e improvisación que, al mismo tiempo, definían a su forma de creación melódica.

Continuando con las ejemplificaciones de este apartado, la cuarta ha sido referida superficialmente en el “Diseño de la investigación”, dado que, según se ha precisado, es el caso que mejor expone la propuesta calificativa de la actuación espectral. *Luz de luna*, la canción de Álvaro Carrillo versionada por Chavela, comparte posición en el montaje sonoro de la porción

narrativa que habita con la voz de Bibi Andersen, encargada de su duplicación expresiva. Ahora bien, este caso presenta varios rasgos que deben tenerse en cuenta por su trascendencia. El primero es que, a diferencia de los tres comentarios previos, este bolero cuenta con una única inclusión manifestante en el largometraje de 1993; ejerciendo una ruptura con la tendencia señalada y, al mismo tiempo, inaugurando un nuevo período para la fórmula inclusiva y enunciativa en estas páginas igualmente extensible a la filmografía al ser a partir de *Kika* cuando las columnas sonoras se despojan del leitmotiv wagneriano no siendo recuperado hasta *La piel*, como se ha matizado con anterioridad. El segundo se percibe a raíz de la acotación expresiva de la partitura con letra y en su consiguiente porción manifestante al comenzar *Luz de luna in medias res*, concretamente, a partir de su tercera estrofa.

SUSANA: Si ya no vuelves nunca, provincianita mía/a mi selva querida, que está triste y está fría;/al menos, tu recuerdo ponga luz sobre mi bruma,/pues, desde que te fuiste, yo no he tenido luz de luna.../Pues, desde que te fuiste, yo no he tenido luz de luna... ([00:30-01:12] MF 10.2.)

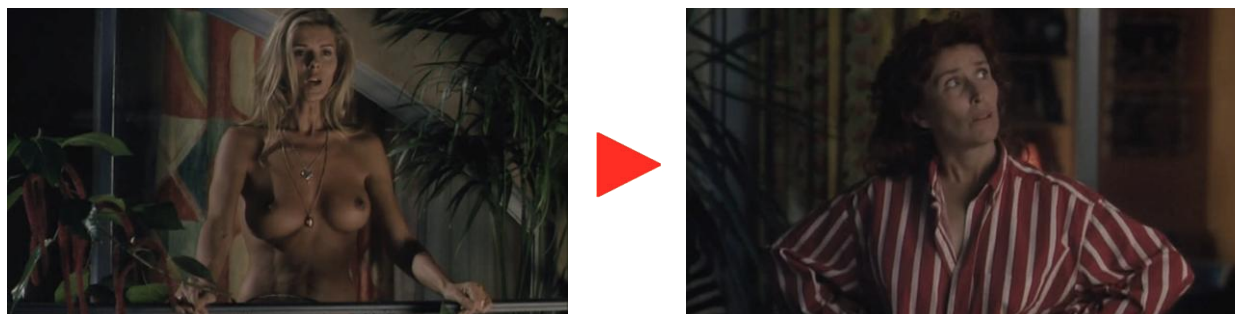


Fig. 27 – Bibi Andersen, Susana en la ficción, canta junto a Chavela *Luz de luna*. Mensaje melódico recibido por el espectador, que no es percibido por los restantes personajes, incluso encontrándose uno de ellos, Kika, en el balcón situado justo en la planta inferior. Fuente: [DVD] *Kika* (edición 2000).

Asimismo, la coexistencia de las dos voces femeninas en el montaje sonoro supera, de igual forma, a lo establecido en las tres ejemplificaciones anteriores al predominar la externa; es decir, mientras que Julieta Serrano, Cristina S. Pascual, Loles León y Antonio Banderas se posicionan en el primer nivel de la pirámide melódica, habitando las líneas melódicas interpretadas por Lucho Gatica y el Dúo Dinámico el segundo plano, acometiendo una función sustentadora y que, de hecho, al ser coincidentes las expresiones supone que lo que se identifique,

complementariamente, sea a los pentagramas instrumentales, en *Kika* Vargas es más reconocible que Andersen cumpliendo esta última el rol de acompañante. Uno que, en términos de volumen, se expresa ligera, soterradamente e, incluso, perdiéndose en el espectro sonoro cuando el personaje se adentra, de nuevo, en el apartamento, aunque reconociéndose a esa especie de hilo sonoro que produce en la enunciación de los últimos compases. Ahora bien, esta posición secundaria no impide la apreciación del cambio que hace de un sustantivo y es que, ajustando el contenido textual a la diégesis, Andersen dice “provincianito mío” en lugar de su concepción femenina primigenia. Una alteración de la letra que, asimismo, es reconocida en *Encadenados* cuando Yolanda despoja al verbo final de “Ni paz alguna habrá de consolarnos” de la referencia pronominal; si bien, en sendos casos, se trata de cambios menores, respondiendo más, como se ha propuesto, a una reciprocidad para lo narrado audiovisualmente que a un error en sí mismo de acuerdo a lo matizado para *Resistiré*. El cuarto y último aspecto remarcable reside en esa categoría de interpretación espectral que, si bien predomina durante la práctica totalidad de la secuencia, acaba cediendo a esa identidad privativa que se viene aludiendo. Almodóvar propone una serie de planos en la que, protagonizada primeramente por Kika, quien parece reconocer al recurso musical y cuyo movimiento de cabeza responde, en su realización, a la búsqueda de su fuente emisora; el alzamiento que hace de la misma es aprovechado por la cámara que, continuando su dirección, se posiciona frente al balcón en el que se encuentra Susana. El espectador se convierte, por tanto, en el público directo de su discurso musical y al que parece ajeno Nicholas quien no adquiere la cualidad de receptor hasta el [00:54] (MF 10.2.) cuando el personaje femenino, coincidiendo con su entonación del “Pues, desde que te fuiste, yo no he tenido luz de luna” comienza a desplazarse hacia el espacio en el que se encuentra. Además, y a pesar de esa reducción sonora que se ha referido, se sigue viendo a Bibi Andersen vocalizando, lo que ligado a esa apreciación final de la letra, favorece el postulado de que mantiene su ejercicio expresivo también en el interior del apartamento. La complejidad catalogadora reside, en consecuencia, en el hecho de si Kika es, igualmente, auditorio o no. Si bien, atendiéndose a la planificación que niega la alternancia dominante en la filmografía almodovariana (y, por ende, anula la posible relación de otro personaje con esta inclusión melódica), se alega que es ajena al mismo, el propio Almodóvar refuerza esta defensa al incluir un diálogo entre la protagonista y su amiga Amparo, el

cual se inicia en el [1:06:41] y en el que la primera hace partícipe a la segunda de sus conocimientos sobre la noche sexual que esta última ha compartido con Nicholas especificando cómo escuchaba sus gritos, pero, en ningún caso, remitiendo al número musical.

Junto a estos cuatro fragmentos en los que la duplicación del pentagrama textual es su principal distintivo con la consiguiente apropiación de su contenido expresado, se identifica a otros cinco en los que la **coexistencia de las voces** de los personajes con las de los artistas pregrabados es puntual ostentando más bien, *grosso modo*, la categoría de anecdótico. Así, se trata de la primera inclusión de *Nur nicht aus Liebe Weinen*, *La bien pagá*, *Ne me quitte pas* (3p) y *I'm so excited*.

En lo concerniente a la producción de 1984, ya se ha detallado en el apartado dedicado a las repeticiones cómo Antonio, en la expresión inicial del tema alemán, ejerce como doble voz de la de Leander en una interpretación²⁶⁶ que, dada la intimidad del taxi en el que se encuentra, sin viajero alguno, escenifica en su plenitud a la condición espectral. Posteriormente, es su madre en la ficción quien, emocionada por escuchar una de las canciones emblemáticas de su época, como le reconoce a su nieto, entona junto a Miguel de Molina el “Si tú eres la bien *pagá*”, fracción de la primera frase del estribillo, en el [00:55] (MF 4.2.). En este caso, la presencia de Toni, percibida y reconocida por su abuela (así, como, a la inversa) en la secuencia obliga a su consideración como intervención musical privada. Ese mismo sentimiento referido se despierta en Ada, si bien, propiciado por la conversación previa que mantiene con su madre y en la que la negación titular de la canción de Brel se manifiesta contrariamente, según lo dispuesto. De este modo, la hija adoptiva de Tina comienza su segundo *playback* teatral sollozando la primera frase y la mitad de la segunda de la última estrofa (es decir, “Ne me quitte pas, je n’vais plus pleurer/je n’vais plus parler”), convirtiendo en propia esa declaración que, al mismo tiempo, es coincidente con su expresión corpórea: mientras que niega el seguir llorando, se limpia las lágrimas que se desplazan por su rostro para ejercer propiamente la gesticulación del pentagrama textual hasta el reiterativo y conclusivo “Ne me quitte pas” que habita los últimos compases de la partitura.

²⁶⁶ Aunque con ligeros desvanecimientos de volumen, el personaje entona la segunda parte del estribillo: “Und darum will ich heut Dir gehören,/Du sollst mir Treue und Liebe schwören,/wenn ich auch fühle, es muß ja Lüge sein,/ich lüge auch und bin Dein”. (“Por eso hoy quiero pertenecerte a ti,/debes jurarme fidelidad y amor/y si percibo que es mentira,/miento yo también y soy tuya”. Traducción A. López).

Finalmente, el ejemplo de *Los amantes pasajeros* supone, realmente, una entonación encubierta producto, posiblemente, tanto de la impregnación del personaje por parte del actor como del control del desarrollo del *playback* y su coreografía. De esta forma, Carlos Areces, en una suerte de falsete, agudo para una voz masculina, entona la primera frase de la letra (“Tonight’s the night we’re *gonna* make it happen”²⁶⁷) en el [00:26-00:30] (MF 19.1.), clarividente en cuanto al contenido textual al que introduce. Una intervención que, apriorísticamente, puede ser catalogada como espectacular en tanto que el personaje mira directamente a cámara y se encuentra en un espacio del avión de negada visibilidad para los pasajeros, pero, que, teniendo en cuenta los planos previos y, de forma específica, uno en el que Joserra expresa cierta diversión por el tema musical que empieza a reproducirse, se considera que vuelve a tratarse de una intervención musical privada que, por ende, asume la misma categoría que el *playback* del que forma parte.

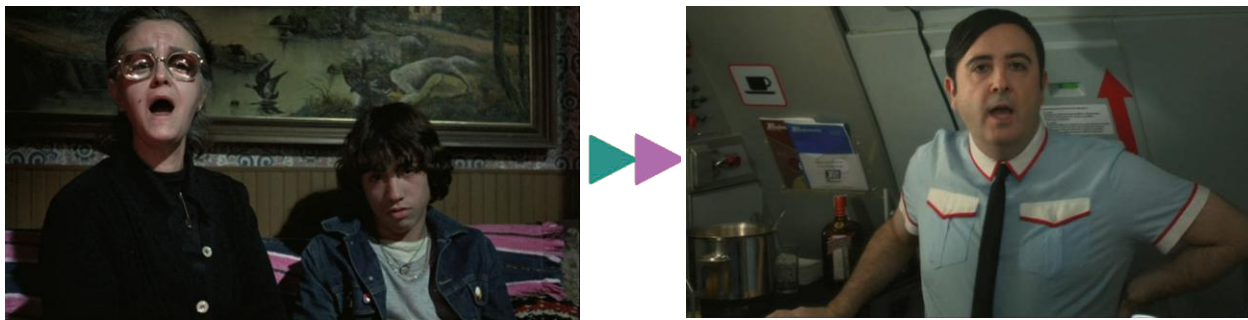


Fig. 28 – Chus Lampreave y Carlos Areces encuentran sus propios momentos de entonación en dos secuencias habitadas por *playbacks*. Mientras que la primera doble a De Molina; el segundo hace lo mismo con una de las hermanas Pointer. Fuentes: [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005) y [DVD] *Les amants passagers* (edición 2013).

Una segunda interpretación paralela se identifica en el segmento [01:36-01:4] (*ibídem*), pero notoriamente más débil en su manifestación (en consecuencia, se expresa en un volumen inferior) e, igualmente, más puntual en el grueso de palabras que se comprenden. Tratándose de las frases “And, if we’re still playing around, boy, that’s just fine/Let’s get excited!/We just can’t hide it... (No, no, no)/I’m about to lose control/and I think I like it”²⁶⁸ y de un “Go!” que se escucha entre la

²⁶⁷ “Hoy es la noche en la que vamos a hacer que suceda”. Traducción de la autora.

²⁶⁸ Traducción de la autora: “Y, si seguimos jugando, chico, ¡mucho mejor!/¡¡Excitémonos!!/No podemos esconderlo... (No, no, no)/Estoy perdiendo el control/y creo que me gusta”.

correspondiente a la estrofa y las respectivas del estribillo, se refuerza la propuesta presentada con anterioridad por la que se piensa que el conocimiento y la consiguiente entonación sin sonido emitido resultante que, supuestamente define al ejercicio interpretativo, actúa, en este número musical, como referente para su propio desarrollo, guía para los tres actores y evidencia del disfrute que esos mismos azafatos experimentan cuando recrean alguno de sus espectáculos aéreos pasados.

Una vez abordadas todas las dualidades enunciativas, se conceden los siguientes párrafos a esas **humanizaciones melódicas** que componen el título de este apartado. Con este concepto se remite a tres fragmentos en los que los intérpretes de las versiones del cancionero almodovariano se encargan de su entonación diegética, si bien, reconociéndose diferencias entre los mismos. Por tanto, un internamiento en el universo ficcional del artista que, en cierta medida, evoca a los *playbacks* de Alaska y demás miembros de la Movida, Almodóvar&McNamara y Loles León suponiendo, al mismo tiempo, una recuperación de esta tendencia propia de las primeras décadas creativas.

Caetano Veloso supone la primera ejemplificación en *Hable con ella* y donde su particular concepción del *Cucurrucucú paloma* de Méndez Sosa se expresa en el patio de una casa de campo ante un auditorio selecto (así lo especifica el propio Almodóvar en el guión: “La mayoría de los invitados a la fiesta rodea a los músicos. Los invitados son muy variados, artistas y parejas, noctámbulos, gente de la moda y del mundo de la música” -2002b, p. 69-) que, de nuevo, remarca el carácter privado de la actuación. Pero, precisamente por esos ejemplos de los años 80 y 90, pudiera comprenderse que se trata de una gesticulación vocal más estilizada, cuidada y que responde, igualmente, a la evolución que sufre esta fórmula inclusiva y expresiva en la filmografía del manchego, los primeros planos que el realizador le dedica al artista brasileño revelan la condición de actuación en vivo grabada para el largometraje de 2002.



Fig. 29 - Almodóvar regala a los espectadores la entonación en vivo de la versión de Veloso. Entre el público, la cantante de copla Martirio, Marisa Paredes, Cecilia Roth y la pareja diegética Grandinetti-Flores. Fuente: [DVD] *Hable con ella* (edición 2002).

De hecho, el análisis de la secuencia descubre la coincidencia exacta no sólo de las vocalizaciones de Veloso, también de las posiciones de las manos de los tres instrumentistas así como sus movimientos de arco, en el caso del cello, o de los acordes pulsados en la guitarra; si bien se percibe un único momento en el que la sincronía no existe: se trata del fragmento [00:55-01:06] (MF 14.2.) y en el que, notablemente, lo que suena procedente de la cuerda frotada no se equipara con los movimientos de las manos de Morelenbaum que, en lugar de interpretar una secuencia de notas, posiciona sus dedos para la emisión de armónicos (apoyados sobre las cuerdas, pero, sin ejercer presión alguna); si bien, a partir del [01:03] (*ibídem*) sí recurre a la técnica de la que resultan los sonidos apreciables, pero sigue sin producirse la exactitud reconocida para los planos precedentes. Más allá de esta asincronía puntual, la contraria imperante y apreciable entre la vocalización y la digitalización del cellista con lo que se escucha determina su catalogación como “música en vivo”; una condición que, asimismo, se refuerza con dos de los recursos consultados: la especie de videoclip de la canción sentimental referido con anterioridad, incluido en la “Bibliografía” y en el que se descubre el artificio del rodaje (con la indicación del *tempo* interpretativo a cargo del músico de la cuerda frotada) y el fragmento del documental *Coração vagabundo* (Fernando Grostein Andrade, 2008) dedicado al cantante brasileño y en el que Almodóvar determina la necesidad de la entonación en directo con el objetivo de originar en el espectador no sólo la misma emoción despertada en el personaje de Marco, también la experimentada por él durante la escritura del guión de la producción del 2002.

Si la veracidad interpretativa del artista brasileño es innegable no sucede lo mismo con las actuaciones de Buika incluidas en *La piel que habito* residiendo la principal diferencia en una

coexistencia dual: las cualidades sonoras de las canciones y la planificación de las secuencias. De este modo, *Se me hizo fácil* comienza su expresión, nuevamente, *in media res* a partir del puente instrumental y al que le sigue la estrofa “Yo a esta la abandoné/porque me fue preciso;/así abandono a la mujer/que a mí me ofenda”, clímax expresivo del componente textual y manifestación de las habilidades vocálicas de la artista balear. Sin embargo, su protagonismo visual no se produce hasta el [00:37] (MF 18.2.), habiendo sido capturada desde el fondo de la sala en la que está actuando a partir del [00:25] (*ibídem*). Una presencia que se mantiene hasta el [01:01] del mismo fragmento, respetando la interpretación de la estrofa referida y que cede su posición en la línea de montaje visual al matrimonio protagonista de la fiesta y al Doctor Ledgard, adoptándose, incluso, el punto de vista de este último para, posteriormente, reaparecer en el [01:27] (*ibídem*). Es, precisamente, en esta reincorporación cuando se descubre la falsedad de la supuesta actuación en directo, ya que, 5” después, momento de la grabación en el que Buika entona un “más” conclusivo de un fraseo a la par que extendido en su manifestación melódica, se aleja del micrófono acortando esa entonación.



Fig. 30 – En su intención por naturalizar las actuaciones en las que los propios artistas entonan sus canciones, Almodóvar apuesta por los primeros planos. Fuente: [DVD] *La piel que habito* (edición 2012).



En este sentido, se considera que, realmente y dada la presencia en el espacio diegético de los instrumentos que se reconocen en la grabación incluida en el CD comercializado es posible que la artista mallorquina sí cantara en directo *Se me hizo fácil* en el set de rodaje. Sin embargo, lo que se considera más factible es que en la postproducción, se incluyera en la banda de sonido la versión preexistente para reducir algunos problemas causados por la propia acústica del particular escenario. Estas condiciones no se extrapolan a su otro número musical, el cual, si bien recupera la tendencia de iniciar el discurso melódico desde su compases inaugurales, también queda acotado por la sucesión constituyente de la versión brasileña evocadora del pasado. La cantante

con raíces guineanas e Iván “Melón” Lewis, el pianista que le acompaña en la secuencia, aparecen, únicamente, durante 33” del fragmento 18.3.; una reducción manifestante que, sin embargo, desvela una equidad precisa entre los sonidos instrumentales y vocálicos y las acciones de sus emisores percibiéndose, incluso, la respiración de la cantante. El grado intimista, casi acústico que rige a la interpretación de la adaptación de la partitura de Manzon y Toledo favorece su captación en directo al no coexistir, por ende, múltiples pentagramas instrumentales que pueden dificultar el equilibrio a nivel de volumen expresivo. Al mismo tiempo, este carácter privativo se extrapola a los dos fragmentos musicalizados por sendas versiones, ya que su público está constituido por los invitados a la boda y su posterior celebración festiva.

Por tanto, una doble manifestación corpórea de esas voces reales, preexistentes que constituyen el cancionero fílmico almodovariano; ejemplos, a la par y, opuestamente, del proceso diegético en el que subyace la propia realidad del ejercicio cinematográfico y, de forma más concreta, de sus condicionamientos para con el registro del componente sonoro musical. Así, aquí emerge uno de los principales distintivos entre ambos casos, frente a la contemplación reconocida en el habitado por *Cucurrucucú paloma* (comprendido como una especie de regalo que materializa todas esas musicalizaciones previas, reconocibles y examinadas en la filmografía del manchego y que, por primera vez, se manifiesta a través de su intérprete real y de acuerdo a las condiciones de una actuación veraz), el relativismo protagonista de este otro concierto, fragmentado en su desarrollo a partir de dos de las canciones que conformarían su repertorio, que, según lo dispuesto, queda convertido en un mero complemento de la acción, encargado de naturalizar al fragmento narrativo. Esto es, la intervención de Buika queda justificada por la indicada celebración, por formar parte de la misma, pero, no reside en ella el mismo valor expresivo que sí se reconoce en esa especie de concierto filmado e integrado en *Hable con ella*. De hecho, la medida importancia de *Se me hizo fácil* se evidencia en su parcialidad expresiva frente a la totalidad enunciativa del tema versionado por Veloso y que, incluso, se convierte en fondo sonoro cuando Almodóvar le concede el protagonismo a Marco, Lydia y el consecuente diálogo que se produce entre ellos.

Asimismo, a raíz de los comentarios relativos a la presencia de Buika en el largometraje de 2011 se ha aludido a un detalle importante, presente aunque soterradamente en el párrafo anterior, y que, precisamente, acoge en su ser a la mayoría de las referencias que han poblado

estas líneas: la postproducción y su consiguiente identificación en los montajes expresada a través de esas ausencias, vocalizaciones que, prematuramente, dejan huérfano al espectro sonoro en el que continúa el supuesto mensaje melódico emitido. Una aplicación o mejoría (en tanto que, habitualmente, la calidad del sonido directo es inferior a la del pregrabado y tratado) que no es específica de los momentos musicales al reconocerse en otras porciones narrativas almodovarianas; como, por ejemplo, en la del minuto [49:29] de la cinta de 1984, procediendo de la posterioridad remarcada la expresión “¡Qué pena!” que dice la abuela; en el fragmento [12:01-12:51] de *La ley del deseo*, la cual acoge la última conversación en persona entre Pablo y Juan y en la que ese doblaje de sus voces es perceptible tanto por sus características como por la ausencia de coincidencia plena entre sus pronunciaciones y las palabras que se escuchan (de hecho, en el habitado por la segunda inclusión de *Lo dudo* se reconocen rasgos similares que permiten plantear la coexistencia de las voces intra y extradiegética de Antonio) o en otra conversación, la que tiene lugar entre Nicholas y Andrea Caracortada entre el [42:38] y el [44:21] del montaje de *Kika* y donde la suplantación sonora extrapola los límites de las anteriores, según lo apreciado, al doblarse al castellano unas frases interpretadas en inglés. Más allá de estos casos que señalan a la propia evolución que sufre la variable sonora en la filmografía del manchego (una catalogada, incluso, como imperfecta para el título que la inaugura), lo que interesa en esta Tesis Doctoral es verificar cómo esas cualidades acústicas, esa persecución de integrar partituras con letra de buena calidad responden al objetivo constitutivo de una regida por la homogeneidad expresiva de sus diferentes constituyentes, de acuerdo a este parámetro, siendo más compleja su obtención cuando se trata de actuaciones en vivo y, por el contrario, más sencilla o, dicho de otro modo, asequible cuando son recursos previamente grabados, preexistentes, puesto que no hay que calibrar las diferentes fuentes y se trabaja con un único discurso que queda, en su completitud, al ejercicio y los intereses del equipo técnico-artístico de sonido.

Como conclusión específica de los dos primeros apartados del apartado 4.3., lo relevante que se extrae del examen de aquellos fragmentos en los que se reconocen los *playbacks*, las dualidades enunciativas y las citadas humanizaciones del recurso melódico es el doble regreso que se propone a partir del 2002: a la equidad de las voces externa y diegética a través de las presencias de los propios intérpretes en los montajes y a la posición subyugada de la primera ante la imitación

reconocida y reconocible ejercida por los personajes y quienes, en ningún caso, ocultan esa apropiación de lo externo. Almodóvar mantiene inalterada, por tanto, una propuesta que encuentra su único caso exclusivo en la cinta de 1991 al efectuarse esa atribución de la voz de la cantante a una de las protagonistas con su consiguiente aplicación a su imitador en un planteamiento que, según lo dispuesto, refuerza la diegetización del medio emisor del pentagrama textual. En paralelo a esa constante, el establecimiento de la contemplación y, por ende, reducción de la alternancia visual en las actuaciones y enunciaciones duales²⁶⁹ junto al inquebrantable dominio de los primeros y medios planos como guías constituyentes de las imágenes que forman las secuencias musicalizadas. A partir de todas estas especificidades, lo que se evidencia es que Almodóvar cuenta con una paleta de opciones para diegetizar al recurso melódico que va más allá del tradicional *playback*, paradigma histórico de los números o actuaciones musicales. Ahora bien, sus citadas fórmulas inclusivas superan, al mismo tiempo, los límites de las referencias corpóreas recurriendo a otras vías y ejercicios, como se explica a continuación.

4.4.3. Partituras con letras “en las ondas”: los reproductores musicales y la televisión como puntos de emanación.

El tercer modelo al que recurre Almodóvar para dotar de identidad intradiegética a sus canciones remite, directamente, al concepto chionista de música “en las ondas” (1997) al nacer de sistemas electrónicos que, dada su continuidad selectiva, expresan a otra de las marcas autorales del realizador manchego. De esta forma, los años 80 cumplen con la función introductoria y, por ende, de presentación al reconocerse en sus diferentes largometrajes las fórmulas que se repiten en las tres décadas posteriores, como se manifiesta en la siguiente tabla

²⁶⁹ Nuevamente, *Tacones lejanos* supone una pausa en esa continuidad aplicativa al producirse la dualidad espacial teatro-cárcel durante la primera “entonación” de *Piensa en mí*. Al mismo tiempo, y a pesar de que, durante el desarrollo de *Lo dudo* (2p), el montaje muestra a varios escenarios, cuando Banderas acompaña en su interpretación del bolero a Los Panchos, la cámara se mantiene estática registrando por completo su ejercicio entonador.

Of (I) = Otras fórmulas de diegetización interna (previamente descritas)

Canción	Sistema emisor	Espacio	Of (I)
<i>Do the swim</i>	Tocadiscos	Casa de Pepi	-----
<i>Por qué mis ojos</i>	Radio o similar	Calle barrio Pepi, Luci y policía	<i>Playback</i>
<i>Tu loca juventud</i>	Tocadiscos	Casa del primo de Toni	-----
<i>Encadenados</i>	Tocadiscos	Celda Madre Superiora	Dualidad
<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i> (inicial, 2 y 4p)	Radio	Taxi (inicial), habitación (2p) y baño (4p)	-----
<i>La bien pagá</i>	Televisión	Plató, habitación y comedor casa Gloria	<i>Playback</i>
<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i> (3p)	Tocadiscos	Salón de Ingrid Müller y taxi escritor	-----
<i>Ne me quitte pas</i>	Tocadiscos	Casa de Pablo	-----
<i>Lo dudo</i> (2p)	Tocadiscos	Casa de Tina y exterior	Dualidad
<i>Soy infeliz</i> (2p)	Tocadiscos	Casa de Pepa	-----
<i>Piensa en mí</i> (3p)	Televisión	Teatro	<i>Playback</i>
<i>En el último trago</i>	Televisión	Teatro	-----
<i>Vitamin C</i>	Mesa de mezclas	Bar/Club	-----
<i>Robot œuf</i>	Mesa de mezclas	Bar/Club	-----
<i>I'm so excited</i>	Mini-cadena	Avión (Zona asientos preferentes)	<i>Playback</i>

Tabla 8 – Relación de fragmentos en los que la condición intradiegética de las partituras con letra que los musicalizan es evidenciada o reconocible. Fuente: elaboración propia.

El tocadiscos y la radio hacen acto de presencia en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* a través de *Do the swim*, *La del manojo de rosas* y *Tu loca juventud*; si bien, atendiendo su expresión a criterios individuales y específicos. En el caso del tema con letra entonado por Little Nell su diferencia reside en que, precisamente, su naturaleza intradiegética es confirmada *a posteriori* como se ha recogido en las líneas dedicadas a las repeticiones, la primera canción en inglés de la filmografía almodovariana se enuncia dos veces y de manera consecutiva no siendo hasta después de que la cámara se haya posicionado en el interior del apartamento de Pepi, primer personaje presentado, cuando comienza su reiteración. Esta propuesta, que modifica el origen *off* del recurso melódico a *in* al mostrar el tocadiscos que activa la expresión del recurso melódico, es habitual en el corpus analizado, premisa aplicativa en la que se profundiza en un apartado posterior, si bien, propicia, igualmente, el planteamiento de un nuevo concepto: frente a aquellos casos en los que esta evolución referencial se produce cuando el relato cinematográfico en su concepción diegética se ha iniciado (es decir, cuando se han superado los minutos ocupados por los títulos de créditos originales resididos, como en este caso, por imágenes no correspondientes a los espacios de lo ficcional ni a los personajes humanizados), en el largometraje de 1980, casi toda la primera presencia de *Do the swim* se expresa en la correspondiente exterioridad, asumiendo la

categoría de “música de fondo” chionista. Por ello, se propone el empleo del concepto “semi-diegético”, variante o reformulación del propio proceso diegetizador cuando se confirma *a posteriori* a través de algunos de los recursos o técnicas de los que dispone el arte cinematográfico (modificación del volumen del sistema reproductor; alusión, mediante los diálogos, al recurso melódico –sendas propuestas se recogen en el primer fragmento de la cinta de 1980-, etc.).

El tocadiscos es, también, el medio por el que Almodóvar introduce a *Tu loca juventud* en la diégesis, pero respondiendo al patrón contrario; es decir, la versión que Maleni Castro hace del tema popularizado por Federico Cabo y Laura es preconcebida como tal porque, en una de las secuencias anteriores a la celebración de la fiesta en la casa del primo de Toni y en la que se encuentran las tres mujeres que titulan al relato, se ve a este acompañado de Bom probando el sistema reproductor. Anticipación referencial que es reforzada por la propia naturaleza del evento: al tratarse de una reunión festiva, se comprende como habitual la presencia de melodías ambientales que, por este detalle mismo, se posicionan en un nivel secundario en la pirámide sonora. Así, el tiempo que transcurre entre la citación de la fuente (mostrada en el fragmento [22:48-23:03]) y el inicio del discurso musical con letra ([25:40]), 2’37”, es suficiente para que el público olvide esta suerte de clave que el propio Almodóvar le da para interpretar al recurso melódico, si bien, las características aplicativas inherentes que se han señalado favorecen su identidad interna a la diégesis.



Fig. 31 – El tocadiscos, paradigma del proceso de internación del recurso melódico con letra y por el que se expresan *Do the swim* y *Tu loca juventud*. Fuente: [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003).

Compartiendo este grado de cierta complejidad, se produce el reconocimiento de la radio o medio reproductivo de similares características para la emisión de *Por qué mis ojos*. De acuerdo a lo descrito, el fragmento del sainete lírico es “entonado” por Bom y Toni en *playback* estando acompañados por una orquesta sinfónica. Pudiéndose entender, en un primer momento, que se trata de un *fake* musical en tanto que, como se ha referido en el “Marco teórico” para el caso de *Moon river* en su concepción cinematográfica original, a esas voces diegéticas le acompañan unos instrumentos ajenos a la realidad ficcional, Almodóvar vuelve a ofrecer pautas para reconsiderar a este fragmento musicalizado, al menos, en lo concerniente a esas otras líneas melódicas. Esto se produce en el plano del [00:51] (MF 1.3.) cuando se aprecia con cierta nitidez que Berlanga lleva algo en los brazos entendiéndose, conforme avanza el montaje de la secuencia, que es un reproductor (de hecho, el componente de los Bomitoni lo manipula, haciendo girar a una rueda que, sin embargo, no modifica ninguno de los rasgos expresivos del recurso melódico. Acción que, de acuerdo a la lógica musical narrativa, habría ocasionado el incremento o descenso del volumen que, por el contrario, se define por un estatismo que, como se detalla líneas más abajo, es recuperado por Almodóvar en *Kika*). Así, el tercer fragmento habitado por una canción de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* ostenta, de acuerdo a lo que se ha venido exponiendo, una individualidad que, más allá de su fragmentación inclusiva y consiguiente modificación de naturaleza según su fuente, variable que se aborda después, remarca su correlación con este primer caso, también, a través del “Venga, empezad a cantar que no se mosqueen” que dice inicialmente Berlanga, complementario de ese reproductor que lleva en brazos.



Fig. 32 – Carlos Berlanga con el reproductor de *Por qué mis ojos*, *playback* realizado por Bom y Toni. Fuente: [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003).



La dificultad para establecer la identidad intradiegetica de la composición con línea melódico-textual se mantiene en *Entre tinieblas* en la secuencia en la que se manifiesta por primera vez el *Encadenados* de Lucho Gatica a través de las voces duales de la Madre Superiora y Yolanda. En este caso, es la expresión del segundo personaje recogida antes (la referente a su repertorio) la que favorece su reconocimiento complementado por la presencia de los vinilos y de una especie de maleta que acogería en su interior al tocadiscos (apreciable en el lado izquierdo de la Fig. 33), justificándose, al mismo tiempo, la presencia subyacente del pentagrama interpretado por el cantante chileno. Una diegetización que responde a una exterioridad manipuladora también presente en la eliminación de la banda de sonido del *Por qué mis ojos* reinsertado.



Fig. 33 – Yolanda coge uno de los vinilos de la mediateca musical de la Madre Superiora, recolección del propio repertorio de la artista ficcional. Fuente: [DVD] *Dans les ténèbres* (edición 2005).

Este mismo esquema inclusivo, basado en una posterioridad referencial, se reconoce, con mayor exactitud, en la primera inclusión de *Nur nicht aus Liebe Weinen*. Si bien ya se han abordado diversas características de este fragmento, es preciso remarcar que, ese *fade in* señalado que supone el establecimiento del volumen de la voz de Zarah Leander en el mismo nivel que el de los personajes, es continuado por la dualidad entonadora ejercida por Antonio, con la consecuente naturalización diegética del recurso melódico con letra; mientras que el *diminuendo* que se le aplica queda justificado por la presencia del escritor en el interior del taxi y en quien recae la enunciación de la frase que refuerza la reproducción internamente ficcional del tema alemán. Un patrón expresivo de la banda de sonido que ejemplifica uno de los posibles tratamientos que recibe la canción en su inclusión en el espectro sonoro. Asimismo, y por el contrario, frente al tocadiscos del largometraje de 1983, en este fragmento, el medio reproductor es la radio del automóvil lo que supone una variación del reconocido de similar manera en la primera producción

almodovariana. Precisamente, esta fuente queda ligada al marido de Gloria, ya que en las otras dos presencias en las que aparece en pantalla (2 y 4p), *Nur nicht aus Liebe Weinen* emerge de ella. En el primer caso, correspondiente a la escena en la habitación marital, su expresión queda determinada por el recurso espacial al expresarse sus diferentes líneas melódicas sólo cuando la cámara se posiciona en él junto a Gloria y su marido; determinación de su naturaleza intradieética, por tanto, desde el inicio de su manifestación. Por su parte, el segundo vuelve a responder al principio de la posterioridad: acompañando a Gloria durante su paseo por un descampado que cubre la distancia entre la farmacia y su casa, la voz de la artista sueca, posterior a unos pentagramas instrumentales con un violín solista que remarca la frustración del personaje por no haber podido comprar las pastillas tranquilizantes demandadas, se reconoce en el [00:14] (MF 4.4.)²⁷⁰, en el preciso momento en el que la protagonista abre la puerta con una modificación del recurso melódico, dado que su volumen y nitidez son reducidos. Además, la localización de la fuente en el interior de la vivienda, nuevamente, se hace patente a través de las acciones de los personajes (Gloria pausa la reproducción, mientras que, como ya se ha señalado, su marido la reactiva). En este sentido, la condición leitmotívica reconocida en la *chanson* en alemán se extiende al propio medio emisor originando al triángulo manifestante “Antonio-*Nur nicht aus Liebe Weinen*-radio”.

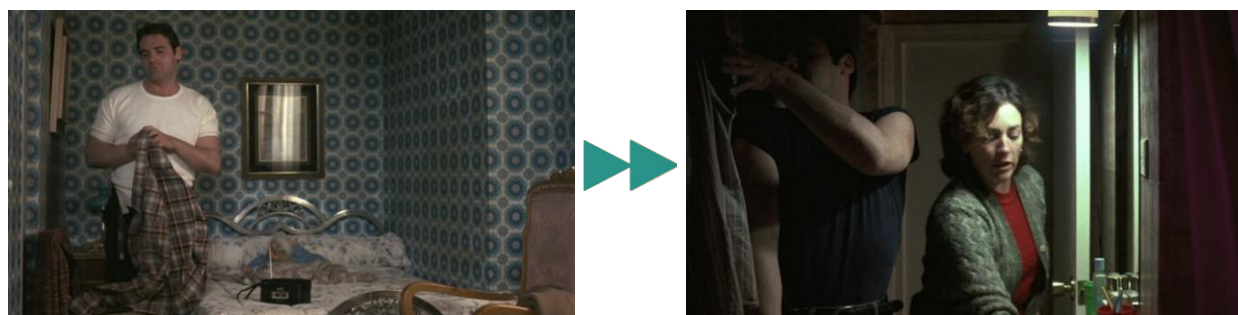


Fig. 34 – Antonio queda ligado a la radio como medio reproductor de *Nur nicht aus Liebe Weinen*, reconocible en las dos presencias que se expresan en su casa y, por las alusiones, en la que tiene lugar en su taxi. Fuente: [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005).

²⁷⁰ La apreciación de la fuente se produce en un menor período de tiempo que en el del fragmento 4.2. de 30” entre el inicio discursivo del recurso melódico con letra y la introducción de la cámara en el interior del taxi de Antonio.

Frente al cierto carácter popular residente en esta fuente diegetizadora, el **tocadiscos** se integra en *¿Qué he hecho yo...!!* A través de Ingrid Müller, personaje retratado como perteneciente a la clase media-alta; adoptando, de mismo modo, el predominio referencial al ser el medio que Almodóvar mantiene en las dos últimas producciones de la década como señal de la condición intradiegética de sus canciones. De esta forma, la 3p de la canción interpretada por Leander, la inicial de *Ne me quitte pas* y la 2p de *Lo dudo* en el largometraje de 1987, las dos primeras vanguardistas ligadas a Diego en *Los abrazos rotos* (*Vitamin C* y *Robot œuf*) comparten su origen emisor que, además, es mostrado inicialmente anclando su condición diegética al mismo.

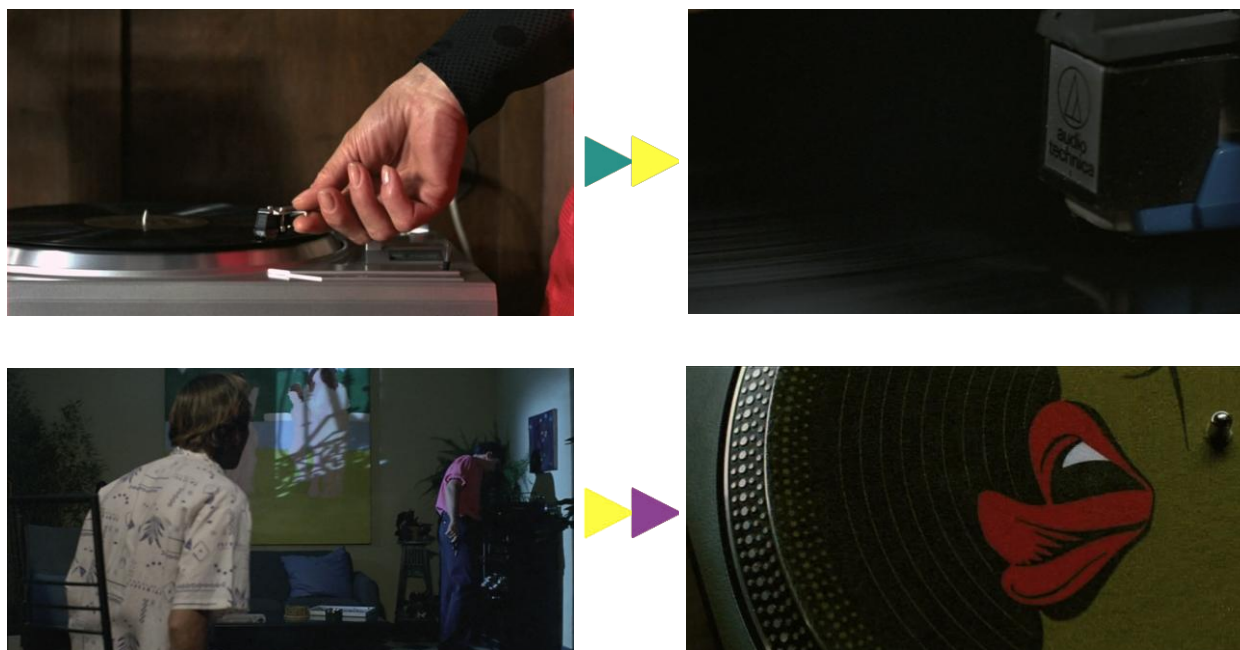


Fig. 35 – Almodóvar recurre a una suerte de leitmotiv a partir de 1984 para señalar la procedencia diegética de sus canciones cuando emanan de los tocadiscos, siendo estos, por lo general, los que ocupan los primeros planos de los fragmentos en los que se les reconoce. Fuentes (de izquierda a derecha y de arriba abajo): [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005), [DVD] *La loi du désir* (edición 2005 -superior derecha e inferior izquierda-) y [DVD] *Los abrazos rotos* (edición 2009).

En este sentido, y anticipando consideraciones, la principal diferencia entre las cuatro secuencias se manifiesta a partir del tratamiento que recibe el recurso melódico con letra: mientras que el reconocido en la producción de 1984 musicaliza a un montaje paralelo, saliendo del espectro sonoro por corte directo, sin quedar determinado por lo diegético y anteriormente a la conclusión

de la porción narrativa en la que se le escucha; el primero de *La ley del deseo* participa de un resumen, culminando su expresión como el precedente, mismo criterio que se sigue en la inclusión de *Lo dudo*, que mantiene, igualmente, a la partitura con letra durante todo el desarrollo de la acción, a pesar de que no sufre alteración alguna de la duración en su montaje (si bien, sí se muestra al exterior de la vivienda en la que se encuentran Pablo y Antonio, habitado por los restantes personajes). En cuanto a las dos ejemplificaciones de 2009, destaca el estatismo de la cámara al posicionarse en el área del bar en el que trabaja Diego como *disc-jockey*, negando la presencia de imágenes que no se correspondan con ese espacio, ni con los ángulos que pueden capturarse desde el mismo, quedando anexionadas, como consecuencia, las canciones de Can y Uffie tanto al personaje como a la localización encontrando su porción expresiva en los segmentos narrativos que cumplen con esos dos criterios (es decir, el hijo de Judit en el negocio hostelero). A raíz de esta última alusión, merecen detallarse un par de apreciaciones: la primera de ellas es que, frente a los sistemas reproductores de los 80, unitarios en su constitución (plato giradiscos y brazo fonocaptor) y mostrados en primeros planos (con la excepción del vinilo del bolero de Los Panchos que, a diferencia de los de las dos *chansons*, es retratado a distancia), se presenta su concepción modernizada y, sobre todo, específica, ya que en *Los abrazos rotos* lo que aparece es una mesa de mezclas y que, en ambas ocasiones, el cineasta manchego presenta detalladamente con el objetivo supuesto, por un lado, de remarcar la propia evolución que ha sufrido el medio y, por el otro, evidenciar el conocimiento que el joven tiene de la materia así como sus habilidades como *Dj*. Reside, precisamente, en esta consideración la segunda apreciación remarcable y es que, mientras que *Nur nicht aus Liebe Weinen*, *Ne me quitte pas* y *Lo dudo* no se convierten en discursos melódicos hasta que los personajes activan la reproducción, *Vitamin C* y *Robot œuf* lo son desde el primer momento en el que el relato se introduce en el bar en el que se encuentra el hijo de Judit, si bien, las imágenes planteen una dicotomía en cuanto al primero, dado que, en el [00:02] (MF 17.1.) se muestra en plano la activación de la lectura del vinilo en el que está grabada la creación *tecno-dance I'm here* de Blackwatch y Mykel. Esto, por tanto, puede suponer una serie de dudas sobre la naturaleza de la canción, aunque, si se atiende a las características de las mesas de mezclas en las que la posibilidad de la preescucha permite la selección de la grabación que decide combinarse, el punto de partida de su emisión, etc. No supone una conversión extradiegética de la

misma. Además, en el caso del tema de Uffie, su condición interior, confirmada desde su inclusión en la banda de sonido, se refuerza durante el fragmento [00:50-01:01] (MF 17.2.) cuando, al seguir a uno de los personajes secundarios que se traslada a la barra y, por ende, con la reubicación de la cámara en otra área del local, las características de la emisión se modifican incrementándose la nitidez y, ligeramente, el volumen de la partitura con letra cuando regresa al lado del ayudante de Harry Caine.



Fig. 36 – La mesa de mezclas como resultado evolutivo del tocadiscos aparece en *Los abrazos rotos* siendo Diego el encargado de su activación y consecuente manifestación melódica. Fuente: [DVD] largometraje (edición 2009).

Otro punto de apoyo para esta catalogación reside en el hecho de que el realizador aboga por la equiparación del espectador con aquellos receptores de las composiciones con letra emitidas por Diego: incluso mostrando cómo se quita y pone los cascos, el elemento musical no sufre alteración alguna negándose, por ende, que la referencia auditiva planteada sea la correspondiente al joven. Por el contrario, y como se ha señalado, son los desplazamientos por el espacio los que propician los cambios respetando las propias modificaciones de la escucha resultado del distanciamiento del receptor del punto de emanación musical²⁷¹.

A pesar de compartir procedencia con todos estos casos, *Soy infeliz* (2p) dista de los mismos por sus características enunciativas. El ritmo latino entonado por Lola Beltrán y que, según lo especificado páginas atrás, se encarga de acompañar a los títulos de crédito iniciales de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es recuperado después, durante 1'34", en una secuencia que responde a la categoría de elipsis. De esta manera, su reproducción comienza en paralelo a la llamada de despedida de Iván y justo en el momento en el que Pepa deja sus cosas en un contenedor de una

²⁷¹ En lo concerniente a la secuencia habitada por *Vitamin C* un último apunte y que señala a la camiseta que lleva Diego: con el texto "Suck it to me" impreso en su parte delantera, Almodóvar hace uso del vestuario para recordar a su producción de 1982 y, al mismo tiempo, posiblemente, para aludir al género vanguardista, dominante en su columna sonora y que hace acto de presencia triplemente en la de 2009, recuperación en términos de dominancia después de sus integraciones negadas y reconocidas entre 1988 y 2004, inclusive y que encuentra a su momento de recuperación a través de la selección de *A good thing* como componente de la banda de sonido de *Volver*.

obra, desembarazándose, así, de su pasado; un aprovechamiento de los compases instrumentales iniciales que favorece el predominio de la voz del personaje sobre la melódica que, durante ese fragmento, es inexistente. Ese aligeramiento del tiempo de la historia referido se reconoce en el [00:12] (MF 7.2.) cuando la protagonista abre la puerta de su casa coincidiendo con la manifestación de la infelicidad de la artista mexicana, suerte de recordatorio de su propia situación sentimental, al identificarse que el período que transcurre entre su entrada en el edificio y la llegada a su vivienda (un segundo) es imposible si se tiene en cuenta que el personaje interpretado por Maura habita en el ático, información que él mismo aporta durante los primeros minutos del montaje.



Fig. 37 – Pepa abre la puerta de su casa reencontrándose con Lola Beltrán quien parece que canta por su infelicidad. Un tocadiscos emite al recurso melódico. Fuente: [DVD] *Femmes au bord de la crise de nerfs* (edición 2005).



Así, Almodóvar recupera la estrategia de la posterioridad presente en *Do the swim* y, en el caso de la radio, en las primera y tercera inclusiones de *Nur nicht aus Liebe Weinen* para la referencia conclusiva del tocadiscos como fuente emisora de la canción y que, como se acaba de señalar, no es recuperada hasta 21 años después. Y, al mismo tiempo, repite la planificación reconocida, ya que, opuestamente al fondo del plano, ocupado por Pepa, el sistema de reproducción aparece en su parte más visible. De mismo modo, el descubrimiento del foco musical conlleva un ligero aumento del volumen, consecuencia lógica, pero también propiciado por la salida del espectro sonoro de la voz de Fernando Guillén y que supone la continuación de las directrices teóricas aplicativas y manifestantes de los diferentes componentes de la banda de sonido.

En cuanto a *Los amantes pasajeros*, establecen paralelismos con *Pepi, Luci, Bom*, el largometraje de 1984 y el de 2009 porque, de nuevo, regido por la contemporaneidad, el transistor asociado a Antonio evoluciona hacia la mini-cadena que activa Fajas y que supone la introducción

en el montaje de *I'm so excited*. Ahora bien, si en los fragmentos en los que se reconoce a la radio no se ha determinado una tendencia enunciativa del recurso expresivo en tanto que para la cinta de 1980 se ha especificado, de hecho, la imposibilidad de precisar que, realmente, se trata de la misma aun identificándose que, al menos, sí es un sistema similar a esta; y para la de 1984, salvo la 2p, las otras dos son evidenciadas a través de los diálogos y las acciones de los personajes, la de 2013 se define por imitar a la fórmula asociada al tocadiscos al ser mostrada la fuente en un primer plano viéndose a la mano del azafato presionar la tecla del *play* y que recuerda a la de Müller o, desde una perspectiva objetual, a la aguja que produce la expresión de la voz de Maysa Matarazzo. Por tanto, Almodóvar, en cierto grado, plantea una recopilación a partir de su última producción al enunciar al foco melódico y recurrir a la planificación predominante en esos ejemplos previos. Un ejercicio que, al mismo tiempo, refuerza la consideración propuesta de que, en su estado compositivo actual, la filmografía del manchego toma a su primera etapa creativa como espejo inspirador.



Fig. 38 - Almodóvar mantiene la modernidad de los sistemas de reproducción en su última ficción al enunciarse la canción de las hermanas Pointer a través de una minicadena. Fuente: [DVD] *Les amants passagers* (edición 2013).

Si bien, como se ha especificado, el tocadiscos, emblema de la década de los 80, y la radio y sus similares son los sistemas electrónicos elegidos para la diegetización de la canción, se reconoce en el universo examinado a un tercer modelo que, *grosso modo*, se erige como representativo de los 90, década desnudada de los dos medios de reproducción citados: **la televisión**. Referida en el caso del *playback* de Almodóvar&McNamara de *La bien pagá* y también en lo referente a la 3p de *Piensa en mí*, momento en el que Rebeca descubre los problemas de salud de su madre y cuyo montaje supone el referido complemento informativo de lo mostrado en su primera inclusión (de hecho, su naturaleza actualizadora, el ejercicio por el que se recupera a la actuación inicial justifica su exclusión del apartado dedicado a la apropiación vocal de lo emitido melódicamente por otra

boca. Es decir, el *playback* no existe como tal en su tercera presencia, tratándose de un reclamo evocador que, en cualquier caso, no niega la relevancia del televisor como elemento transmisor), el último caso en el que la canción se expresa a través de este punto de emanación se reconoce en *La flor de mi secreto* tratándose, además, de una actuación de la propia Chavela.

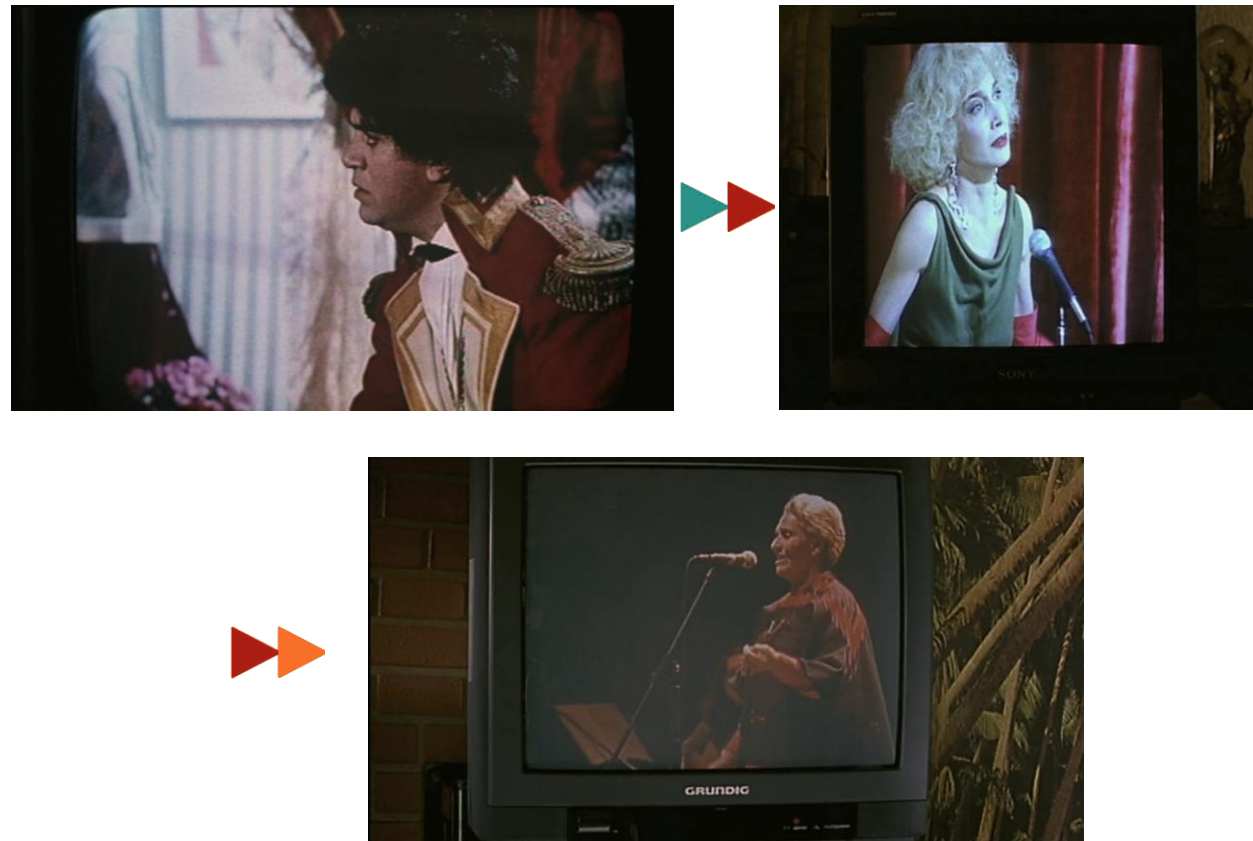


Fig. 39 – Canciones “en cajas”: Almodóvar encuentra en la televisión a su tercer sistema inclusivo y de interiorización empleándolo en tres ocasiones. Fuentes (de izquierda a derecha y de arriba abajo): [DVD] *Qu’est-ce que j’ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005), [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991) y [DVD] *La fleur de mon secret* (edición 2005).

Opuestamente a las otras dos porciones narrativas, muestrario de esa apropiación de una voz externa e impropia a los personajes, la que protagoniza estas líneas puede plantear, primigeniamente, el debate de por qué no considerarla como un ejemplo de lo propuesto como “humanización melódica”. Tratándose, en efecto, de una actuación en directo en la que la artista versiona a la partitura original de José Alfredo Jiménez, su principal diferencia reside en que las

imágenes pertenecen a un concierto que dio en el Teatro “Albéniz” de Madrid en el año 1994²⁷² y, por ende, no responden a una grabación en el set de rodaje como sí lo hacen *Cucurrucucú paloma*, *Se me hizo fácil* y *Por el amor de amar*. La segunda consideración que ha llevado a su inclusión en este tercer conjunto inclusivo y enunciativo es que el medio del que procede la canción es, como se ha referido, una televisión siendo a través de las ondas transmitidas por las que Leo se percata de su expresión; esto es, la fuente corpórea queda subyugada a la televisiva que es la que ejerce como vía manifestante. En este sentido, el propio Almodóvar hace hincapié en la naturaleza dl punto de emanación en el guión del largometraje al determinar que

De pronto, el sonido de una guitarra barre los ruidos del bar hasta conseguir que sólo se escuche la canción que Chavela Vargas canta en la televisión, *En el último trago*. De espaldas al televisor, sintiendo cómo su sangre se mezcla con la cafeína y el alcohol, y que todo ello es bombardeado con fuerza por su extenuado corazón, Leo trata de secarse con el dorso de la mano las primeras lágrimas, que anuncian un inmediato aguacero. “Tómame esta botella conmigo, en el último trago nos vamos... Quiero ver a qué sabe tu olvido...” Leo se vuelve hacia el televisor. Chavela transmite, con una voz rota y amaestrada por años de infierno, todo el dolor acumulado por Leo. (...) Ha abierto dentro de Leo, sin avisar, las compuertas de un verdadero pantano de amargura. (1995, p. 116)

Párrafo descriptivo en el que se identifican a las propias directrices para la recomposición integrante de la banda de sonido cuando se incluye al bolero entonado por Vargas no puede determinarse la defensa de que, si en los casos de *Hable con ella* y *La piel que habito* que promocionan la humanización del *yo* entonador real de la versión conformante del cancionero filmico analizado se perciben tanto la admiración de Almodóvar hacia los mismos como una especie de homenaje al hacerlos partícipes de la diégesis, el ejemplo integrador de Chavela responde a los mismos motivos añadiéndose, con bastante posibilidad, que la selección de las imágenes teatrales respondan a la manifestación del cineasta de cómo, a pesar de haber estado

²⁷² Información detallada en los títulos de crédito finales ([1:40:46-1:40:54]) en los que, sin embargo, no se precisa la fecha exacta habiéndose celebrado el evento durante cuatro días consecutivos (29 y 30 de noviembre y 1 y 2 de diciembre). En este sentido, la grabación de las imágenes, probablemente, fuera posible por la ya señalada relación de amistad establecida entre Almodóvar y la cantante costarricense. De misma forma, un detalle a tener en cuenta es que la concepción de *En el último trago* integrada en el montaje no es coincidente con la que forma parte del CD comercializado ni, tampoco, de los recopilatorios almodovarianos de los que forma parte.

alejada de los escenarios durante años, continúa ocupándolos únicamente con su voz manteniendo su catalogación como una de las propias del bolero.

Una vez comentados los 17 fragmentos musicalizados que ostentan la identidad intradieética gracias a la presencia de esos reproductores que, a tenor de lo indicado en las primeras líneas de este apartado, suponen la obligada referencia al concepto “en las ondas” de Michel Chion (1997) es oportuno reiterar un conjunto de postulados que, latentes en los párrafos previos, acogen a una serie de características e informaciones determinantes para la investigación propuesta en esta Tesis Doctoral y que, de igual manera, suponen retomar como complementarios a los otros dos puntos de esta sección. Atendiendo a que se ha partido de la conceptualización estática de las actuaciones y la escucha, una predominante, pero que, al mismo tiempo, deja margen de expresión a casos específicos ya determinados, el propio ejercicio diegetizador, con independencia de sus variantes y desde una perspectiva general, supone una apropiación del discurso melódico y, por ende, de su contenido textual siendo aún más notoria cuando se trata de esas reproducciones propiciadas por los personajes y que implican una búsqueda, habitualmente, de naturaleza expresiva sentimental. Ahora bien, esta evidencia vuelve a estar habitada por excepciones como, por ejemplo, la reconocida en *Soy infeliz* (2p) al ser Candela y Carlos los activadores del tocadiscos y Pepa la receptora de un mensaje que, ahondando en su propio dolor y reactivando su recuerdo, la llevan a ese lanzamiento del vinilo especificado líneas atrás. Igualmente se reconoce para *Piensa en mí* (3p) y la recientemente comentada *En el último trago* las cuales se acomodan en la diégesis de forma indirecta reavivando las emociones en las dos protagonistas, punto final del recorrido manifestante del discurso melódico. También sucede en el fragmento de *Por el amor de amar* donde Buika reconoce que su interpretación es una petición del novio; respondiendo *Se me hizo fácil* a este mismo repertorio que, en su esencia, busca contribuir y participar del evento festivo en el que se enmarca la actuación.

Este primer punto coincidente entre los 43 fragmentos comentados comparte posicionamiento con uno segundo que remite a la enunciación; con esto, lo que se quiere decir es que, al reconocerse a las fuentes humanas (con independencia de que se trate de un *playback* o de una supuesta actuación en vivo) o a los medios reproductores, la canción queda presentada a nivel de emanación; lo que, sin embargo, no conlleva su presentación en tanto especificación de su título, quedando determinado su reconocimiento por lo sabido previamente por el espectador (quien,

conocedor de la discografía de un artista o, incluso, de un tema popular, lo identifica al escucharlo), lo referido en los créditos finales, lo detallado en los guiones o, incluso, lo recogido en los libretos de los CDs comercializados. De hecho, se distingue en este aspecto a otra de las tendencias almodovarianas y es que la partitura con letra, habitualmente y cuando sucede, queda introducida de forma genérica, ocultándose su denominación o, cuando sí es especificada, es aludida de forma errónea. En cuanto a las primeras, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* repite su función de implantación del modelo a seguir a partir de la “entonación” de *Murciiana*. Recreando la cotidianidad de Alaska y Los Pegamoides, quienes eran presentados por Fabio McNamara en la mayoría de sus conciertos, de acuerdo a lo aludido líneas atrás, su personaje, Roxy, anticipa al discurso melódico con una intervención en inglés a través de la que se declara la presidente del “Bomitori Gay Club Fan” y definiendo a la canción, omitiendo su referencia titular, como una con la que perder el control (*cf.* [44:40-45:06]). De acuerdo a lo detallado, ni Almodóvar ni su compañero musical determinan que la primera composición con pentagrama vocálico-textual que aparece en *Laberinto de pasiones* es *Suck it to me*, pero sí se establece su carácter improvisador. Este principio permanece invariable en *Entre tinieblas* al anunciar Sor Rata de Callejón a la actuación de Yolanda en el fragmento [1:18:19-1:19:05] de la siguiente manera

SOR RATA DE CALLEJÓN: Por nuestro convento, han desfilado toda clase de mujeres; nos faltaba una cantante y la Providencia, hace unas semanas, nos hizo el regalo de una cantante. En nombre de todas las mujeres que han encontrado refugio, consuelo y diversión entre estas paredes, Yolanda Bell, acompañada de nosotras, nos va a deleitar con una bonita canción en homenaje a esa mujer que se ha entregado en cuerpo y alma a nuestra obra redentora. Para ella, nuestra querida Madre Superiora... Y, para Yolanda Bell, ¡un aplauso!

Tacones lejanos repite la propuesta de la cinta de 1982, ya que es la propia Becky la que se encarga de referir a la partitura con letra que inicia su concierto, representativa de ese nuevo estilo que identifica a su carrera y que dista del popero de su período precedente, como se ha recogido en el diálogo que protagoniza con Letal después de que este imite una de sus actuaciones de *Un año de amor*. De esta manera, el personaje de Paredes expresa “Con vuestro permiso, me gustaría dedicarle la primera canción” ([00:30-00:32] MF 9.2.) señalándole a los instrumentalistas que pueden comenzar la interpretación del bolero de Lara. Como tercera ejemplificación de esta

fórmula se presenta el fragmento musicalizado por *Volver*. Si previamente se ha señalado el tiempo que transcurre entre la conversación que tiene lugar entre Raimunda, Sole y Paula en el interior del bar y la que se establece entre la primera y los integrantes del conjunto flamenco en la terraza del mismo y durante el que la protagonista principal alude al tango popularizado por Gardel y su conversión a bulería, aunque sólo perceptible a través de la lectura de labios la hija de Irene antecede a su “entonación” las siguientes palabras: “Yo hace mucho tiempo que no canto, mucho; pero, hoy me voy a animar, a ver qué sale” ([01:23-01:28] MF 16.3.). Percibiéndose que el sustantivo “canción” no hace acto de presencia en su enunciación, sí se considera una proximidad con los casos que se vienen comentando siendo la principal justificación la alusión directa al mensaje melódico con letra. Asimismo, algo similar se reconoce en el fragmento 8.2., habitado por *Resistiré* y donde, sin embargo, ni el sustantivo, ni su verbo forman parte del texto de los personajes, señalando Lola, únicamente, que va a poner un poco de música en el vehículo, oración que vuelve a anticipar la inclusión de la partitura con texto en la banda de sonido.

En la misma porción narrativa 2.1. en la que se desarrolla el primer *playback* de la filmografía de Almodóvar&McNamara se alude a *Gran ganga* quedando definida como tal en el segmento [03:35-03:45]. Si bien Capi, miembro de la Movida que interpreta al representante y productor de los dos conjuntos musicales diegéticos, remite a la composición con letra como *La gran ganga*, el personaje de Arias le corrige sutilmente remarcando su título real y bajo el que queda grabada. Primera alusión directa que, si bien se produce en los camerinos y no propiamente en el fragmento 2.2., lo que supondría su presentación para el público presente en la sala “Carolina”, se diferencia por esa corrección denominativa que, como se ha manifestado al principio, es irreconocible en los otros dos casos. Cronológicamente, el primero de ellos se ubica en la porción de *La mala educación* donde se “entona” *Jardinero*. Así, en su montaje, el tema interpretado *a cappella* por Ignacio es anunciado por el Padre José de la siguiente forma

P. JOSÉ: Y ahora, Padre José Manuel, como regalo de cumpleaños, Ignacio va a cantarle una de sus canciones favoritas: ‘Torna a Sorrento’. (*A los otros curas*) La nueva letra, ‘Jardinero’, la ha escrito el mismo Padre José Manuel, ayudado por un servidor. Cuando quieras, Ignacio. (Almodóvar, 2004, p. 67)

Correspondiéndose plenamente con lo que figura en la secuencia número 42 del guión y en la que se reconoce a esta porción del diálogo, el error se manifiesta en términos de inexactitud y de combinación; es decir, efectivamente, la partitura con letra original de los hermanos De Curtis representativa de la música popular napolitana y compuesta en 1902, se titula, en su versión idiomática correspondiente (al no estar escrita en italiano y sí en la variante hablada en la región de Campania y en otras vecinas), *Torna a Surriento*; concepto denominativo que engloba al propio objetivo de su composición al ensalzar a las propiedades de la urbe, lo que perseguían sus autores era llamar la atención de Giuseppe Zanardelli, político de la época, para que la reavivara dado su estado lamentable. Así, si se traduce al castellano, la canción responde al sintagma “Vuelve a Sorrento”, apreciándose que, lo que hace Almodóvar es modificar el nombre de la ciudad, mientras que deja intacto al imperativo napolitano. Por su parte, ya en el “Marco teórico” se ha especificado cómo Buika recurre a la primera frase de la letra de la versión castellano de *Por el amor de amar* para su presentación. Una modificación completa del título que destaca porque, desde su nacimiento, la creación melódica con pentagrama vocálico-textual de Manzon y Toledo ha respondido al mismo y también a una suerte de subtítulo, *Vae agora vae*, que, de hecho, figura en los créditos finales del largometraje de 2011, pero cuya traducción no es coincidente con ese “Necesito amor” expresado por la artista mallorquina²⁷³.

Finalmente, como especificidades alusivas, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Se establece como referencia, puesto que en el caso de la primera presencia de *Nur nicht aus Liebe Weinen*, ya se ha establecido que la alusión a Lotte Von Mossel por parte del escritor participa tanto de la diegetización del recurso melódico como de la respuesta de Antonio en la que el sustantivo

²⁷³ En relación con esto, se han descubierto dos canciones en el universo analizado que, en su concepción primigenia y/o como resultado de su popularización han respondido a una doble denominación durante períodos de tiempo concretos. Así, se produjo con *El rosario de mi madre*, inicialmente titulada *La última cita* y que, dada su internacionalización a través de Los troveros criollos en la década de los 60, acabó asumiendo como referente al primer sintagma nominal con el visto bueno de su compositor, el peruano Mario Cavagnaro. Lo mismo le sucedió a *Se nos rompió el amor*, si bien, determinada por la versión de la cantaora de Utrera. A pesar de que Manuel Alejandro selecciona el nombre referido para su partitura con letra representativa del repertorio de Rocío Jurado y que la entona respondido a una suerte de esquema mixto de la copla y la canción sentimental; la apropiación interpretativa por parte de la artista flamenca propicia que se la conozca, igualmente y, sobre todo, en los círculos de este sonido nacional como *No te quiero decir ná*, primera frase de la canción en la grabación incluida en el disco de la columna sonora de *Kika* (esas estrofas iniciales son negadas en la que forma parte del recopilatorio almodovariano y, al mismo tiempo, no participan de la selección expresiva del montaje cinematográfico) y que plantea una aproximación a la propuesta identificada en *La piel que habito*.

“canción”, en su generalidad, hace acto de presencia. Por su parte, la negación del título es pareja a la imposibilidad de Gloria de escuchar la composición de Mackeben, Beckmann y Boheme, por esa asociación con el pasado de su marido y los sentimientos anexos, apareciendo en el fragmento 4.2. cuando, al parar la reproducción del discurso melódico con letra, Antonio le pregunta el motivo de su acción y a lo que contesta “Estoy harta de oír esa canción” ([00:23-00:25]). Asimismo y, en lo referente a los restantes casos, la introducción y expresión directas del recurso melódico con letra ejercen como fórmulas predominantes, coexistiendo con otros procesos sustentados en la anterior y posterioridad referencial: previamente se ha aludido al diálogo entre Lola y Marina en *¡Átame!* Que justifica la actuación de *Canción del alma*, pero, también, a que no es hasta después cuando se remarca su género musical a través de la llamada que la primera realiza a la segunda dejándole un mensaje en su contestador telefónico²⁷⁴. Esa misma categorización *a posteriori* se produce con *Cuore matto*: el tema pop-rock cantado por Little Tony acompaña a Juan/Ángel y Enrique en un trayecto en coche iniciado en el [44:58] del montaje, no siendo hasta poco más de 5’ después cuando tiene lugar la conversación entre los protagonistas masculinos de la ficción de 2004 y en la que se alude, directamente, al tema italiano. Por último, y a tenor de lo recogido, *I’m so excited* es referida a través del sustantivo que la cataloga antes de su manifestación coreografiada.

Por tanto, y de acuerdo a todo lo expuesto en las últimas cinco páginas, se reconoce que, a pesar de la ausencia de los títulos en las intervenciones textuales de los personajes, cuando Almodóvar les hace presentar o anunciar los números musicales, se produce una duplicación, especie de esfuerzo por remarcar la naturaleza diegética de las canciones, si bien, en la mayoría de los casos se trata de falsedades a nivel interpretativo dadas sus catalogaciones como *playbacks*.

²⁷⁴ “Marina, soy Lola. ¡Ponte, Marina! Desde luego, chica, ¡cómo eres! ¿Eh? ¡Hay que ver! He tenido que cantar sola. Me ha acompañado toda la familia, sí, pero, la gente me preguntaba que dónde estabas. Yo les he dicho, pues, que te dolían las muelas” ([34:42-34:55]).

4.5. Las categorías intra y extradiegéticas guiadas por la lógica: Almodóvar y la complejidad de la asignación.

El universo se define, como se deriva de los apartados anteriores, por la dominancia que el recurso melódico con letra interno a los límites de lo ficcional tiene en el mismo. Una que, además, se ve ampliada por aquellas otras ejemplificaciones en las que no se recurre al *playback*, la dualidad enunciativa, la humanización del intérprete real o los reproductores como vías inclusivas y en las que, sin embargo, la propia naturaleza de la porción narrativa en la que se produce su ejercicio expresivo invita a esta catalogación, si bien y como se detalla en los párrafos consiguientes, no se trata de un parámetro invariable, reconociéndose, por ende, en estas modificaciones a otra de las marcas autorales en la filmografía examinada.

4.5.1. Canciones “de pantalla” y “de foso”: el límite difuso.

Como se ha establecido en el capítulo 3, una de las variables sonoro-musicales aplicadas en este análisis ha sido “Tipos de música” y que, según la terminología chionista, responde a los dos conceptos que denominan a este apartado. Si se recuerda lo expuesto en el “Marco teórico”, el principal distintivo en el que sustenta su dicotomía el teórico francés (1997) es en el reconocimiento o no del origen del discurso melódico en el espacio y el tiempo del relato cinematográfico, con independencia de su muestra en el campo visual. En la sección anterior se ha profundizado en aquellos fragmentos en los que la fuente, en su multiplicidad manifestante, es reconocible protagonizando las primeras líneas de este apartado aquellos otros igualmente musicalizados de forma interna y que, nuevamente, quedan regidos, en su mayoría, por el defendido estatismo, aunque residiendo su identificación en la lógica. Responden a este patrón las porciones narrativas en las que suenan *Suck it to me* (1983), *Voy a ser mamá*, *SatanaSA*, *Susan get down*, *Pecadora*, *Cuore matto* y *A good thing*, todas ellas composiciones vanguardistas, con la excepción de las incluidas en *Tacones lejanos* y *La mala educación* y, en su mayoría, respuesta a un mismo tipo de secuencia y quedando agrupadas dualmente según el tipo de espacio.

El tema con pentagrama textual de Almodóvar&McNamara integrado en la banda sonora de *Entre tinieblas* y el de Little Tony en la de la película de 2004 comparten su identidad de emisión

privada: en el primer caso, suena en el apartamento de Lola, una antigua redimida, y a la que acude la Madre Superiora con el objetivo de encontrar alternativas económicas para salvar el convento; en el segundo, el pop-rock lo hace en el interior del vehículo en el que se encuentran Enrique y Juan/Ángel acompañándoles en su trayecto de una zona de fiesta al chalet del primero.



Fig. 40 – Música para diálogos: la Madre Superiora planea con Lola la obtención de ingresos extras para salvar el convento; mientras que Enrique recuerda su pasado con Ignacio a partir de la escucha de *Cuore matto*. Fuentes (de arriba abajo): [DVD] *Dans les ténèbres* (edición 2005) y [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004).

A pesar de que sendos fragmentos coinciden en estas condiciones, no lo hacen en lo referente a otros dos aspectos: el primero de ellos es que el tratamiento inclusivo que recibe *Suck it to me*, con un volumen que marca, desde el inicio, su condición ambiental, no es compartido por el de *Cuore matto* en cuya expresión los vaivenes de esta variable, sujetos, en gran medida, al intercambio de frases entre los dos personajes, señalan la relevancia informativa que Almodóvar le da a este recurso melódico. Si bien en ninguno de los dos casos se muestra a los puntos de emanación (comprendiéndose que el de la primera ejemplificación es una radio o sistema de reproducción similar –lo que implica la adopción de la etiqueta “en las ondas” por parte de la canción integrada-, esta misma identidad es mantenida en el de la segunda dadas, igualmente, las condiciones del espacio en el que tiene lugar la acción), el anclaje de sendos discursos musicales dista en el estatismo referido: *Suck it to me* suena, únicamente, durante la conversación que tiene lugar en el apartamento de Lola, quedando fuera del espectro sonoro cuando el relato da paso a la secuencia posterior; la partitura con letra italiana, por su parte, no sólo transgrede los límites de la interioridad sonora, también los espaciales al continuar su expresión cuando la pareja masculina está fuera del automóvil erigiéndose como un caso complejo que, por el contrario y de acuerdo a

lo que se expone en líneas posteriores, no impide su consideración primaria como intradieética. Relacionado con esto, merece destacarse que las condiciones identificativas del recurso melódico con letra del primer fragmento han ocasionado, de mismo modo, cierta duda, puesto que su porción manifestante remite a la parte final de la composición, una habitada, según se ha planteado más arriba, por cierto grado de improvisación y en la que la masa instrumental, exenta de texto, cobra protagonismo. Junto a ello, la subyugación derivada del predominio del componente dialogado, verdadero protagonista de la secuencia, al igual que su indicada naturaleza ambiental, podrían haber justificado su omisión analítica, si bien, también se reconoce en esa presencia de *Suck it to me* no sólo la continuidad referencial inaugurada por su expresión en *Laberinto de pasiones*, de igual forma, la manifestación de un estilo musical acorde al conjunto social al que representa Lola entendiéndose, por tanto, como necesaria y justificada su inclusión en el universo.

Compartiendo el rango de escucha privada, pero aumentando notablemente la composición del auditorio, se reconoce al fragmento en el que suena el ritmo latino de los Hermanos Rosario. Habiendo quedado referido en las líneas en las que se ha comentado la cierta tradición almodovariana de los números musicales coreografiados, *Pecadora* se reproduce en el patio de la cárcel en el que se encuentra la fuente emisora, a pesar de que en ningún plano se la identifica; una que, sin embargo, se entiende que no se corresponde con el propio sistema de megafonía del centro al tratarse de un evento lúdico propiciado por las propias internas. Contrariamente, en la edición del guión consultada, el realizador sí determina esta categoría

Le poste d'une des femmes émet un 'merengue' frénétique qui remplit la cour d'énergie. C'est 'Je te ferai pleurer car tu m'as trahi'. Quelques femmes prennent des bains de soleil allongées à même le sol de la cour (...). Un autre groupe beaucoup plus nombreux chante et danse le 'merengue' suivant une chorégraphie très étudiée pendant les longues matinées interminables d'hiver. La musique provient d'une cassette pré-enregistrée. Chon dirige l'action. Ces femmes dégagent une image chaude, joyeuse et désespérée. Rebeca les regarde danser. La force qui émane du spectacle l'impressionne.²⁷⁵ (1990, p. 85)

²⁷⁵ Traducción de la autora: “El aparato (de radio/reproductor) de una de las mujeres emite un merengue frenético que llena al patio de energía. Se trata de ‘Je te ferai pleurer car tu m’as trahi’ (‘Te haré llorar porque me has traicionado’). Algunas mujeres toman el sol tumbadas, incluso, en el suelo del patio (...). Otro grupo mucho más numeroso canta y baila el merengue siguiendo una coreografía muy estudiada durante las interminables mañanas de invierno. La música procede de una cinta (de casete) pregrabada. Chon dirige la acción. Estas mujeres desprenden una imagen cálida, alegre y desesperada. Rebeca las mira bailar. Eclipsada por la fuerza que emana del espectáculo”.

Reside en esta cita una serie de detalles que, aun no determinando la valoración global de este apartado, sí merecen un tratamiento superficial por la importancia que se reconoce en los mismos. Primeramente, la oposición referencia-imagen establecida no es inhabitual en la obra del manchego, ya que, en numerosas ocasiones, los guiones incluyen apreciaciones y directrices que, como en este caso, facilitan la catalogación de un determinado recurso o elemento que, posteriormente, no se reconocen en el montaje final pensándose que, posiblemente, la consabida tradición del cineasta a modificar aspectos *in situ*, durante los propios días de rodaje, explica esta distinción. En segundo lugar, el título musical que, según la referencia textual, habita la banda de sonido correspondiente a esta secuencia no se corresponde con lo reconocido y, de hecho, la búsqueda del mismo ha obtenido como resultado la inexistencia, dado que ni siquiera la traducción literal al francés de la partitura compuesta por Pastor López (“Pécheresse”) responde a lo propuesto. Ausencia de equidad que es valorada de acuerdo a un doble motivo: bien Almodóvar modifica, después de la escritura del guión, a la partitura con letra seleccionada (propuesta ligeramente sustentada de acuerdo a lo expuesto en las páginas previas y por las que se ha recordado la asumida inclusión de las mismas en la mayoría de sus producciones cuando, precisamente, se lleva a cabo la redacción); bien se trata de un error de la traducción que, al mismo tiempo, origina una nueva cuestión y que es si *Pecadora* cuenta con un título anexo o secundario (como se ha establecido con precedencia para otros integrantes del cancionero), nuevamente, no descubierto en el proceso de profundización de esta Tesis Doctoral. Por último, la descripción de la interpretación de la versión de los Hermanos Rosario tampoco es coincidente con lo que se muestra en el fragmento 9.3.: Almodóvar indica que las mujeres que participan en el número musical cantan y bailan esa canción que, además, es pregrabada. De haber sido así, se trataría de un ejemplo en el que se fusionan la ausencia referencial de la fuente diegética que protagoniza este apartado y la dualidad enunciativa en tanto se comprende que lo expresado melódicamente por los personajes femeninos complementa a la voz masculina de la grabación. Aunque es cierto que, en momentos puntuales, varias de ellas mueven sus bocas siguiendo el desarrollo del discurso melódico con letra (igualación con lo reconocido en el caso de *I’m so excited*), no es una acción continuada siendo lo más relevante de esta apreciación la condición preexistente de la partitura con letra fijada en el guión y mantenida en su recreación audiovisual.

En cuanto a los otros cuatro casos identificados comparten su condición pública y las localizaciones en las que se expresan: *Voy a ser mamá*, *SatanaSA*, *Susan get down* y *A good thing* forman parte del tejido melódico ambiental de una sala de fiestas y un bar, respectivamente. Las dos primeras canciones de Almodóvar&McNamara incluidas en *La ley del deseo* musicalizan, además, a secuencias en las que se establecen los pilares del futuro triángulo amoroso Pablo-Juan-Antonio: *Voy a ser mamá* inicia su manifestación acompañando a la entrada en el club de los dos primeros quienes van a celebrar el éxito de la última película del realizador.



Fig. 41 – Diversos espacios, una misma localización: *Voy a ser mamá* y *SatanaSA* se escuchan en la misma sala de fiestas en la que se encuentran los diferentes personajes de la ficción. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005).

Posteriormente mostrados en el interior de los aseos donde consumen droga (especie de hilo conector con el género melódico vanguardista y, sobre todo, con esa Movida de la que formaba parte el dúo artístico), son continuados por el mismo Pablo y Tina convertidos en protagonistas de la imagen y de unas entrevistas habiéndose producido una elipsis de la que participa, sin modificación alguna, la composición con recurso textual. La aparición de Antonio se produce en el [01:04] (MF 6.1.), próxima al final de la porción narrativa y coincidiendo con la entonación por Almodóvar&McNamara de la frase “Le enseñaré a matar” que, complementada por la escopeta de juguete que lleva el personaje, anticipa la acción que lleva a cabo en el futuro y por la que el triángulo queda reducido a la pareja. La continuidad musical inicial del largometraje de 1987 queda establecida por la inclusión de *SatanaSA* justo después de la finalización de la citada composición con recurso vocálico-textual dual y sin que se produzca solapamiento alguno entre ellas. La localización se mantiene intacta (precisa detallarse que, como se ha defendido para *Suck it to me* en su primera presencia en *Laberinto de pasiones*, el hecho de que la cámara se ubique

en los baños, en la barra y, como sucede a partir de esta inclusión, en la pista de baile no implica una alteración espacial retratándose las diferentes áreas que constituyen la sala de fiestas), determinándose que, al igual que la primera canción no queda ligada a ninguna fuente en términos de evidencia o manifestación, la naturaleza del lugar en el que se desarrolla la secuencia justifica su identificación intradieética, incluso, cuando los personajes secundarios y extras no se mueven al ritmo de la grabación del dúo del realizador y Fanny McNamara. Frente a la modificación de volumen que se reconoce en la ejemplificación anterior y que responde a ese traslado de los personajes a los aseos y donde, por lo habitual, este desciende dado el alejamiento del origen emisor, lo planteado por Almodóvar en este caso se expresa de misma manera, pero regido por la exterioridad: en el [00:32] (MF 6.2.) Pablo sale del local al ver que Juan está intimando con una chica, distanciamiento de la música ambiental que se respeta y manifiesta de igual forma a nivel sonoro. Precisamente, este planteamiento se reitera en el tercer ejemplo de la cinta de 1987 y en el que Juan ya no aparece siendo sustituido por Ada: el cineasta, su hermana y su sobrina adoptiva vuelven a celebrar un éxito artístico (en esta ocasión de la versión de *La voz humana* en la que los tres participan) en la misma sala de fiestas reconocible por la sección dedicada a los juegos y en la que, nuevamente, se encuentra Antonio retomando su identidad asesina al volver a ubicarse en la máquina que cuenta con la citada escopeta (posición que comparte con la citada familia y con la que queda ligada visualmente al incluir Almodóvar un plano en el que todos son proyectados en una pantalla y, por ende, anticipándose, de nuevo, el devenir del relato -Fig. 42, página siguiente-). Es en esta secuencia cuando se produce el primer diálogo entre la futura pareja que, ante el rechazo de Antonio de acompañar a Pablo a su casa, supone la salida en solitario del local de este último, seguido por el primero, quien acude en su busca ([00:29] MF 6.4.). Una persecución que justifica la citada exteriorización de la cámara y los personajes y la consiguiente modificación del volumen del recurso melódico con letra dado el alejamiento con respecto a su punto de emanación, a pesar del reconocimiento de una nitidez que señala su posible integración posterior en el montaje sonoro (es decir, en la postproducción). Un caso, el reconocido en esta última referencia que, más allá de anticipar los vaivenes expresivos que conforman el siguiente apartado, retrata la realidad de este tipo de localizaciones respetando las modificaciones que se producen cuando se toma como parámetro de examen a la ubicación y naturaleza de la fuente emisora.



Fig. 42 - El perfil asesino de Antonio (su primera imagen coincide con la palabra cantada “matar”), así como su obsesión con Pablo quedan evidenciados desde los primeros minutos de la cinta. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005).

El tema de Saint Etienne incluido en el montaje de *Volver* comparte, como se ha anunciado, la localización en la que se escucha (aunque de menores dimensiones) y, en consecuencia, su condición ambiental perceptible por su posicionamiento, de base, en el segundo nivel de la pirámide sonora. Así, *A good thing* comienza su expresión en el preciso momento en el que la cámara muestra la preparación de unos mojitos, indicativo de que la fiesta de fin de rodaje que se celebra en el bar de Raimunda ya ha comenzado.



Fig. 43 - Antes de su número musical, Raimunda revisa el buen desarrollo del evento que se celebra en su bar y descubre la calidad de los mojitos. Fuente: [DVD] *Volver* (edición 2006).

De este caso destacan, fundamentalmente, dos detalles: la confirmación de la categoría intradieética de la partitura con letra en el guión y la imitación de su percepción según el punto del espacio en el que se encuentran los personajes. En lo referente al primero, en la secuencia 63, Almodóvar establece que Paula ejerce de *disc-jockey* (como sucede con Diego, sendos personajes adolescentes en sus respectivas ficciones) en el bar de Emilio (*cfr.* 2006, p. 94) y del que, por múltiples circunstancias, se hace cargo su madre. Si bien esta referencia no aparece integrada en el montaje definitivo del largometraje de 2006, se reconoce en ella la indicada importancia, ya que se establece

que, en efecto, y como al mismo tiempo, sucede de forma naturalizada, en el negocio hostelero existe ese hilo o fondo musical que, no siendo siempre apreciable la fuente de la que surge, acompaña al consumo de los clientes y del que forma parte la canción vanguardista del conjunto londinense. En cuanto al segundo, se anticipa, una vez más, contenido en tanto que, durante el desarrollo del fragmento, el punto de escucha varía según los personajes que protagonizan sus diferentes unidades constituyentes. Consecuentemente, cuando la cámara se encuentra en el interior o en la terraza del bar, *A good thing* mantiene el mismo volumen justificado por la posible presencia de altavoces repartidos por toda su superficie lo que niega las consiguientes alteraciones si, por ejemplo, estos se encontraran, únicamente, en el área externa. Por el contrario, cuando se muestra a Irene y Sole en el interior del vehículo, se percibe como más alejado produciéndose una secuencia creciente conforme se aproxima a la localización en la que se encuentran Raimunda y Paula²⁷⁶. A pesar de la modificación de los encuadres y de la salida de la localización principal, complementada por la vehicular, se apuesta por determinar el carácter estático de esta referencia del corpus al asumir el área representada a sendas referencias, como se ha defendido, siendo ambas pertenecientes a un área específica del barrio de la madre e hija interpretadas por Cruz y Yohana Cobo.

Una vez detallados los 50 fragmentos del universo que ostentan la identidad intradieética derivada de las múltiples fórmulas descritas, en los siguientes párrafos se profundiza en sus contrarias; las extradiegéticas o “de foso” que, aun considerándose apriorísticamente que presentan un interés más acotado, producto del innecesario reconocimiento del de emanación, de la fuente emisora al no existir; en la filmografía almodovariana los casos que responden a esta categoría mantienen las complejidades y especificidades protagonistas de alusiones precedentes.

De este modo, las 23 porciones resultantes al aplicar esta variable quedan distribuidas en dos grupos diferenciados por la necesidad o no de detallar su proceso manifestante. El primero de ellos es el más numeroso al aglutinar a 19 segmentos narrativos musicalizados: *Estaba escrito*, *Suck it to me* (2p), *Encadenados* (2p), *Espérame en el cielo*, *Guarda che luna*, *Déjame recordar*, *Soy infeliz*, *Puro teatro*, *Ay, amor*, *Tonada de luna llena*, *Ay, mi perro*, *El rosario de mi madre*, *Somos*,

²⁷⁶ Los puntos determinantes se manifiestan en los minutajes [01:02], cuando aparece; [01:15] y [01:25], momentos en los que bordea el descampado en el que se ubica el bar y [01:51], coincidiendo con la entrada de Sole en sus dimensiones. Todas estas referencias pertenecen al fragmento 16.2.

Tajabone, Por toda a minha vida, Las espigadoras, Werewolf, Final/A ciegas y The look. Un cómputo que, con su mera enunciación denota algunos principios y consideraciones remarcables. Como se aprecia, la procedencia exterior del recurso melódico mantiene una continuidad en la obra cinematográfica analizada, aun dado su silenciamiento presencial en los primeros tres títulos de la década de los 90. Asimismo, dos producciones entre cuyos estrenos median 20 años, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Y *La mala educación* se diferencian porque todas las canciones de sus bandas sonoras son internas al universo ficcional. Por tanto, y en términos generales, una estabilidad que, sin embargo, no muestra oposición a la dominancia de su contraria con esas 50 manifestaciones abordadas con precedencia. Relacionado con esto, otra cinta que llama la atención es *Carne trémula* por su remarcado carácter extradiegético, extensible a *Matador* y *Todo sobre mi madre*, unitarias según la concepción de la partitura con pentagrama vocálico-textual expresada.

En términos asociativos, siete de las porciones narrativas referidas se posicionan en los **últimos diálogos, acciones y minutos** de las ficciones a las que pertenecen, extendiendo su presencia a los títulos de crédito finales. Se trata de *Estaba escrito, Encadenados* (2p), *Déjame recordar, Puro teatro, Tonada de luna llena, Final/A ciegas y The look.* En ninguna de ellas se identifica a foco emisor alguno, negación propiciada, en ocasiones, por el recurso espacial: *Pepi, Luci, Bom* finaliza en uno exterior, concretamente, en un puente que cruza a una de las autovías de la red madrileña; mismo requisito se reconoce en *Mujeres al borde...* Siendo la conversación que tiene lugar entre Marisa y Pepa en la terraza del ático la última secuencia grabada por la cámara y en *Los amantes pasajeros*, donde la espuma que cubre el suelo del aeropuerto de La Mancha y bajo la que se encuentran Benito y Ulloa constituye el punto final visual. Exterioridades que, de misma forma, quedan confirmadas a través de los congelamientos de las imágenes en los dos primeros casos y del fondo de variación colorista en cuanto al tercero, según se ha establecido precedentemente.

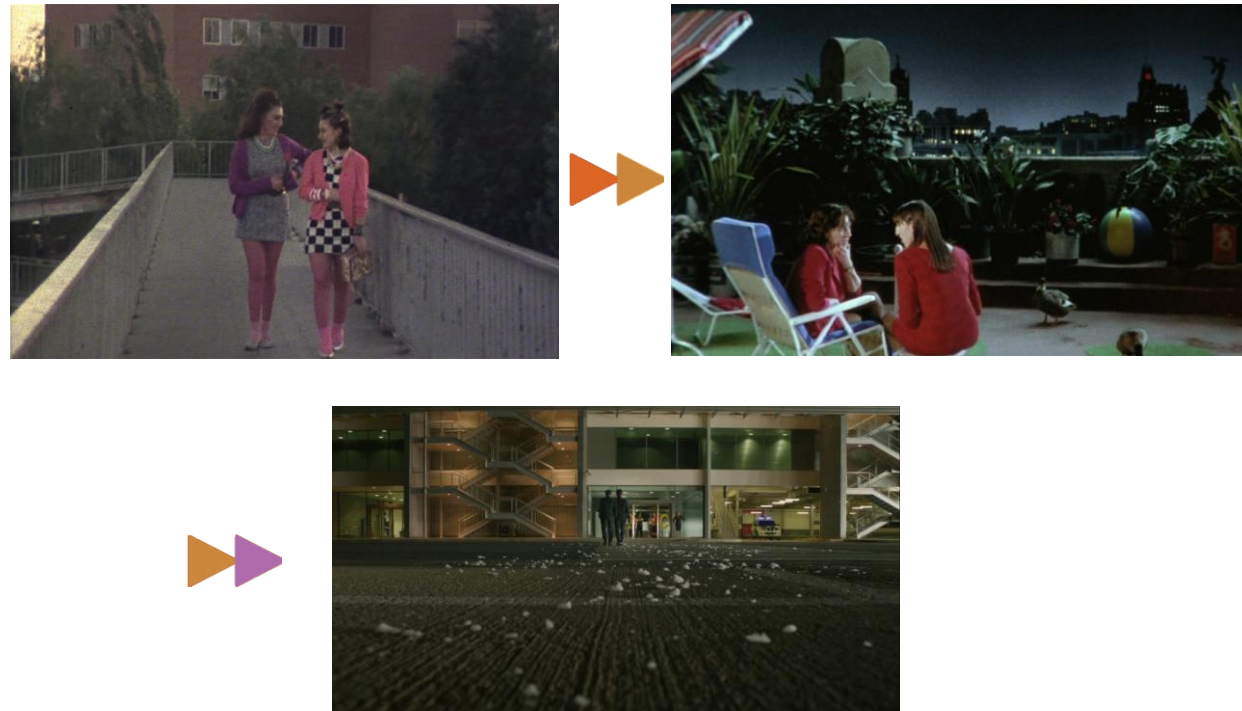


Fig. 44 – Espacios exteriores para canciones extradiegéticas: *Estaba escrito*, *Puro teatro* y *The look* suenan en fragmentos en los que los personajes son ubicados en escenarios abiertos. Fuentes (de izquierda a derecha y de arriba abajo): [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003), [DVD] *Femmes au bord de la crise de nerfs* (edición 2005) y [DVD] *Les amants passagers* (edición 2013).

Próxima a estas tres ejemplificaciones se presenta la musicalizada por *Déjame recordar* y que, en cierta medida, ejerce como modelo conector entre los dos identificados. La voz de Bola de Nieve comienza la interpretación de su pentagrama cuando la imagen mostrada se corresponde con la especie de *Pietà* descrita, conformada por Pablo y el yacente Antonio y que se encuentra en el interior del apartamento de Tina. La exterioridad no es apreciable hasta el [00:20] (MF 6.10.) cuando el encuadre es habitado por la fachada del edificio protegida por unos andamios por los que ascienden los restantes personajes. En cualquier caso, la condición extradiegética del bolero se determina por el mero hecho de que, si bien *Lo dudo* (2p), la canción que le antecede en el montaje, se reproduce porque el personaje de Banderas activa el tocadiscos, en esta ocasión, su acompañante se ubica junto a él siendo imposible que repita su acción; sin que, igualmente, pueda proceder del televisor, apreciable en el plano y del que se distingue su estado apagado.

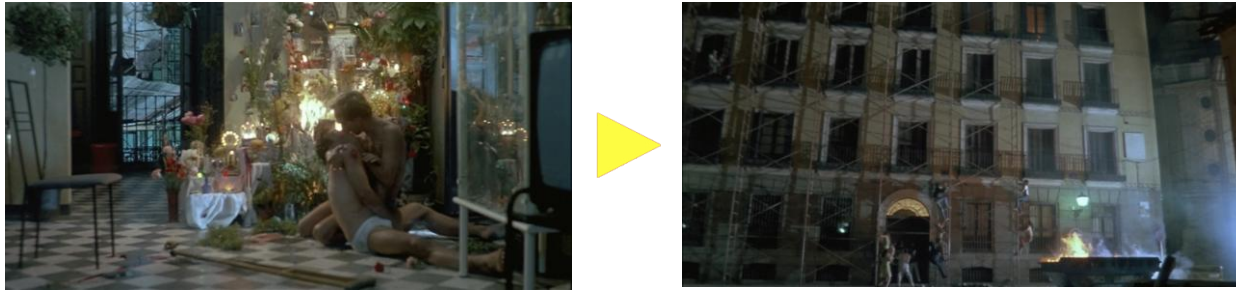


Fig. 45 - La procedencia externa de *Déjame recordar* no dificulta la instrumentalización de una secuencia de imágenes en la que la primera se define por su interioridad. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005).

En cuanto a los tres fragmentos restantes, se caracterizan porque las canciones que habitan sus respectivas bandas de sonido inician sus expresiones en secuencias rodadas en interiores: la antigua celda de Yolanda en *Entre tinieblas*, el salón de Ángel en *La flor de mi secreto* y la sala de montaje en *Los abrazos rotos*. Al mismo tiempo, suman que, junto a esa ausencia de los focos emisores (que, además, en los casos de 1983 y 1995 presentan un mayor grado de concreción al ser espacios en los que se desarrollan varias secuencias estando todas ellas deshabitadas de discursos melódicos con letra), son las referencias dialogadas las que propician su incorporación al espectro sonoro, con lo específico residente en la dualidad constituyente de la del 2009. El bolero de Lucho Gatica comienza después del especificado grito de la Madre Superiora al descubrir que la cantante la ha abandonado; la *chanson* que Veloso entona en el undécimo largometraje almodovariano comienza en el momento en el que se produce el primer beso entre Leo y el redactor de El País, mientras que *Final/A ciegas*, composición que, distintamente a las otras dos precedentes, no ha sido tratada a este nivel en ninguno de los apartados previos, queda referida directamente (sobre todo, para con el caso de la zambra de Quintero, León y Quiroga) a través de la conversación que se desarrolla entre Judit, Diego y Mateo/Harry Caine, a pesar de que los compases instrumentales adaptados por Iglesias anteceden a su presencia en la imagen acompañando a la secuencia de *Chicas y maletas* que se está volviendo a montar (la vuelta al presente, en tanto que la película ficcional es comprendida como pasado por su génesis original - ubicada en 1994-, se produce a los 13" del inicio del fragmento incluido en el universo)

MATEO/HARRY CAINE: ¿Creéis que debo seguir montándola? ¿O es una locura?
 DIEGO: ¿Qué dices? ¡Yo me he *meao*! Me muero por saber cómo sigue
 JUDIT: Es maravillosa, Mateo
 DIEGO: Es tronchante, habría que volver a estrenarla.
 MATEO/HARRY CAINE: No, lo importante es terminarla. Las películas hay que terminirlas; aunque sea a ciegas ([00:18-00:40] MF 17.4.)

Así, en este ejemplo, la naturaleza extradiegética de la partitura con letra de género nacional queda confirmada por su inicio, coincidente con la manifestación de ese nivel secundario filmico o, en otras palabras, narración intrafilmica extendiendo su presencia después a esa secuencia final y los créditos conclusivos reconociéndose el punto final del relato en su concepción visual en el [00:42] del indicado fragmento cuando se inicia un fundido a negro coincidente con el comienzo de una nueva porción de la partitura en la que el violín solista es acompañado de las restantes cuerdas frotadas cuyos pentagramas, ocupados por notas cortas, aumentan la sensación de su *tempo* real.

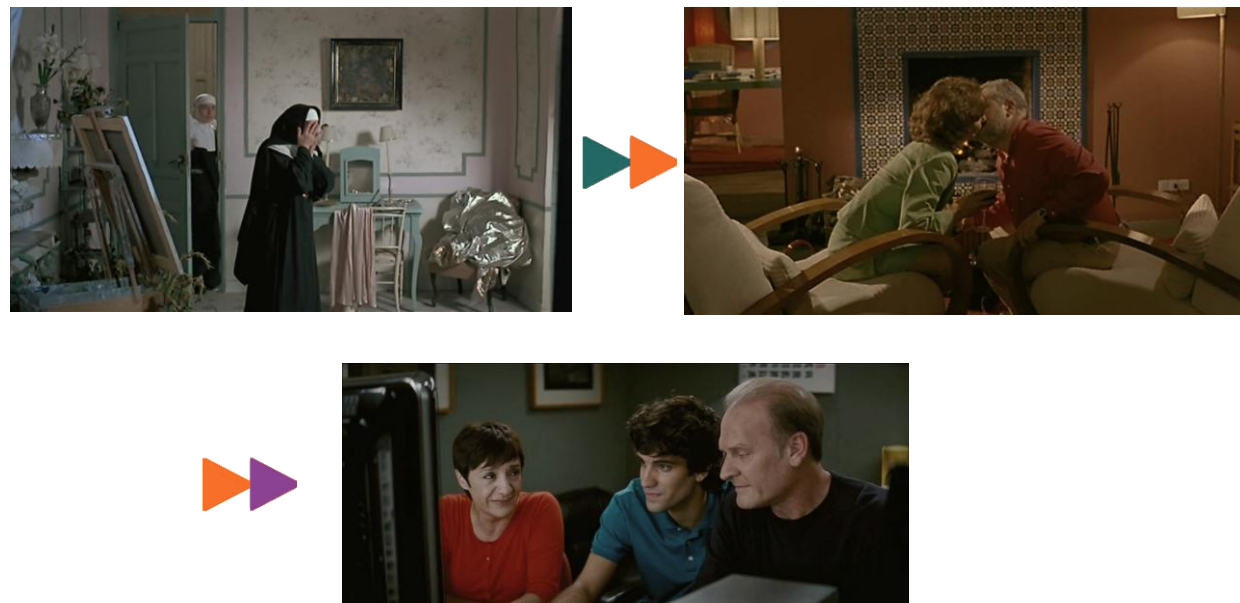


Fig. 46 – La dicotomía espacios interiores-canciones externas a la diegésis se reconoce en tres de las ficciones almodovarianas. Se trata de las secuencias habitadas por *Encadenados* (2p), *Tonada de luna llena* y *Final/A ciegas*. Fuentes (de izquierda a derecha y de arriba abajo): [DVD] *Dans les ténèbres* (edición 2005), [DVD] *La fleur de mon secret* (edición 2005) y [DVD] *Los abrazos rotos* (edición 2009).

Junto a todos estos casos, se reconoce a otros tres que se expresan diferencialmente: uno, de acuerdo a la proximidad y los otros, según la contrariedad. Partiendo de la semejanza, *Espérame en el cielo*, se posiciona en el desenlace narrativo de *Matador* a escasos minutos de su conclusión. La versión que hace Mina de la partitura original de Paquito López Vidal musicaliza tanto a los compases culminantes de las vidas de Diego y María, como a la consiguiente elipsis planteada a través del montaje: la primera localización del fragmento es el baño de la casa de campo de la abogada, cambiando al salón de la misma en el [00:07] (MF 5.1.) y no uniéndose el pentagrama vocálico-textual al instrumental hasta el [00:16] (*ibídem*). A tenor de lo propuesto en comentarios previos, la dualidad espacial no niega la presencia interna del punto de emanación, quedando regida su identificación por la consiguiente posterioridad, pero, en los primeros planos que dedica Almodóvar a la primera y única relación entre la pareja protagonista no se reconoce medio de reproducción alguno. Tampoco se mantiene al discurso melódico con letra en la banda de sonido cuando la cámara, después de posicionarse en el interior del coche en el que viajaban los restantes personajes, regresa a la vivienda; por lo que, el anclaje del bolero al momento más íntimo y recíproco del largometraje de 1986 es rehusado en términos de interioridad. Igualmente, merece destacarse que, a pesar de su identidad extradiegética y de que el fragmento no responde al género musical, la planificación incluye a un plano cenital que recuerda a los señalados más arriba permitiendo su aproximación.



Fig. 47 – El inicio del rito mortuario de Diego y María queda acompañado en el espectro sonoro por la voz de Mina entonando su propia versión de *Espérame en el cielo*. Fuente: [DVD] *Matador* (edición 2006).

En lo concerniente a *Soy infeliz* y *Las espigadoras*, su ubicación en los inicios respectivos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *Volver* suponen la señalada oposición para con los fragmentos tratados previamente. En este sentido, frente a la equidad identificada en todas las canciones conclusivas que ostentan el distintivo de extradiegéticas, sus contrarias no responden a la totalidad:

si se tiene en cuenta, únicamente, a las que se expresan desde el primer segundo del montaje y no durante los minutos iniciales, *Do the swim* presenta la etiqueta de intradieética, con sus propias especificidades, según lo detallado. Reside, asimismo, una diferencia entre sendos fragmentos: mientras que el ritmo latino del 88 acompaña en su sucesión a las imágenes pobladas de las referencias parciales del equipo artístico y actoral, el fragmento de la zarzuela suena durante la muestra del cementerio manchego en el que se reúnen casi todas las protagonistas de la ficción de 2006.



Fig. 48 – Los inicios de las producciones de 1988 y 2006 cuentan con las expresiones melódicas de Lola Beltrán y Conchita Panadés, externas a su realidad ficcional. Fuentes: [DVD] *Femmes au bord de la crise de nerfs* (edición 2005) y [DVD] *Volver* (edición 2006).

Dos propuestas que, por sus propias identidades, niegan la interiorización de las partituras con recurso textual: los títulos de crédito, como se ha defendido a tenor de *Pepi, Luci, Bom*, al no estar formados por referencias expresas de la diégesis (personajes, localizaciones, etc.) y sí por esas otras alusivas quedan exentas de la apropiación remitiendo a la exterioridad citada. En cuanto a *Volver*, la naturaleza del emplazamiento religioso niega este tipo de manifestaciones musicales asumiéndose la misma condición. Regresando a la oposición, es apreciable un detalle que se considera determinante. Así, *Soy infeliz* y *Las espigadoras* expresan a directrices del devenir narrativo: según se ha comentado páginas atrás, la composición interpretada por Lola Beltrán queda asociada a Pepa desde los primeros minutos del montaje a través de la funda del vinilo en el que se encuentra escrito un mensaje de Iván, demarcándose el punto de partida sentimental que predomina durante la práctica completitud de la última ficción de los años 80. Por su parte, el fragmento nacional entonado por Conchita Panadés acomete una función geográfica especificándole al espectador la zona española en la que se desarrolla gran parte de la narración, si

bien, la información queda condicionada doblemente por la asociación que se establece entre el cultivo del azafrán y La Mancha y el mero reconocimiento de la composición original de Torres, Romero y Fernández-Shaw. Opuestamente a este anclaje o punto de partida enunciativo, las canciones extradiegéticas finales asumen, en la mayoría de los casos, un rol recolector: *Estaba escrito* confirma la predestinación de Pepi y Bom que se hace efectiva en la secuencia a la que musicaliza; *Encadenados*, con su recuperación, acota, como se ha propuesto, la relación entre la Madre Superiora y Yolanda confirmando que, como indica Gatica, habría sido mejor que la cantante no regresara dado el avivamiento sentimental y el consecuente dolor que implica la separación y, al mismo tiempo, la ausencia de reciprocidad que explica la partida de la última redimida; *Déjame recordar* cerciora la imposibilidad del regreso considerándose que no es hasta este momento final de *La ley del deseo* cuando Pablo es consciente tanto de la veracidad, de la pureza del amor que Antonio ha sentido por él, como de la salida de este de su vida, ya definitiva. Una separación indestructible que, *grosso modo*, es comprendida como una suerte de castigo por parte del narrador, ya que la negación aceptante de los sentimientos mostrados por el que ha sido su amante ha implicado la pérdida de la oportunidad de sentir y disfrutar de ese amor, temporal y supuestamente, verdadero; *Puro teatro* evidencia la verdad de la relación de Pepa e Iván, señalando la identidad de mentiroso del personaje masculino²⁷⁷ y teje una asociación directa con la canción inaugural al ser infeliz la protagonista femenina por ese teatro, esa farsa de la que ha formado parte inconscientemente; por su parte, *Final/A ciegas* remite tanto a la condición visual de Mateo/Harry Caine, como al amor incondicional profesado por Ernesto Martel hacia Lena y que, sabedor de la relación paralela de su pareja, prefiere adoptar la ceguera, aquella que le lleva a ceder a las peticiones de la actriz por mantenerla a su lado, pero, al mismo tiempo, una que, guiada por los celos, por esa propiedad, en cierta medida, inventada actúa de tal manera que produce su muerte y la consecuente condición de invidente del realizador en una manifestación del pensamiento de que, si no puede retenerla a su lado, ninguna otra persona podrá hacerlo

²⁷⁷ De hecho, esta es explícita en el propio montaje: en el fragmento [1:00:46-1:01:02], Pepa escucha el mensaje telefónico que su ex pareja le ha dejado en el contestador. La primera reacción ante el mismo es la pronunciación de este adjetivo seguido de la réplica de su hijo, quien le concede el beneficio de la duda; una que es tajantemente rechazada por la protagonista al argumentarlo de la siguiente manera: “Me puede engañar con todo, menos, con la voz. Conozco todos sus tonos de memoria. Llevo años trabajando con él”.

tampoco. Los restantes discursos melódicos con pentagrama textual apuestan por el planteamiento del otro relato, aquel que subyace en las últimas secuencias de los diferentes montajes y que inicia su desarrollo cuando las ficciones almodovarianas son concluidas por el surgimiento de los títulos de crédito, estando ayudado por esos finales abiertos referidos.

Los **nueve fragmentos restantes** (*Suck it to me* -2p-, *Lo dudo*, *Guarda che luna*, *Ay, amor*, *El rosario de mi madre*, *Somos*, *Tajabone*, *Por toda a minha vida* y *Werewolf*) se analizan reducidamente en las siguientes líneas al residir en varios de ellos la alteración de la sustancia del discurso de la duración, lo que implica tanto su recuperación como profundización en un apartado consiguiente²⁷⁸. En cuanto a las que responden a la linealidad narrativa, la canción italiana interpretada vocalmente por Fred Buscaglione en la producción de 1987 queda determinada como extradiegética por el propio proceso mediante el que se integra en el devenir del relato: *Guarda che luna* acompaña a la primera y única conversación que tiene lugar entre Antonio y Juan habiendo acudido el primero al chiringuito de playa en el que trabaja el segundo para informarle de la falsa noticia de que Pablo, su hasta entonces amante, no quiere volver a tener noticias suyas. Una estratagema que desemboca en su asesinato, especie de *plot point* que desencadena una serie de acciones (el accidente del cineasta y su consiguiente pérdida de memoria; el desvelamiento de su hermana de la verdadera relación que mantuvo con su padre, causa de su cambio de sexo; el acercamiento de Antonio a Tina, etc.) culminantes en el reencuentro de la pareja y su adiós definitivo musicalizado, como se ha especificado, por las voces de Los Panchos y Bola de Nieve. De este modo, la composición de Malgoni y Elgos (pseudónimo de Bruno Pallesi) inicia su desarrollo en el [00:06] (MF 6.8.) coincidiendo con el plano en cuyo centro se muestra al faro encendido y a los dos personajes aproximándose al mismo guiados por una linterna y sin ningún sistema reproductor que pudiera evidenciar la condición intradieética de la partitura con letra. Al mismo tiempo, la soledad del espacio, de esa cala que el camarero quería enseñarle al cineasta refuerza esta negación sin poder emanar de ningún otro foco musical. Así, la voz del cantante

²⁷⁸ En este sentido, se reconoce que, por acompañar a una serie de imágenes entre las que se perciben saltos temporales, es de práctica consecuencia su naturaleza extradiegética, ya que, la composición con pentagrama textual se mantiene inalterada en su manifestación cubriendo a esas negaciones. Ahora bien, no se trata de una realidad constituyente invariable: la propia *Ne me quitte pas* en su primera inclusión participa de un resumen quedando anclada al tocadiscos que la reproduce y superando, al mismo tiempo, esas barreras del tiempo.

italiano y los instrumentos que le acompañan se convierten en el manto melódico de una localización que, en su multiplicidad constituyente y por la que se desplazan los dos hombres, aboga por esa misma unidad reconocida en ejemplificaciones anteriores reforzando el carácter estático del que Almodóvar dota a la mayoría de los integrantes del corpus de examen. De igual forma, se ha de tener en cuenta la equidad que el recurso textual de la partitura presenta para con lo mostrado audiovisualmente: ese faro que alumbra la indicada zona desértica de otras presencias humanas es la expresión física y tangible de la luna, igualmente reconocible en otros planos, erigiéndose sendos haz de luz como los únicos testigos del asesinato de Juan a manos de Antonio. Buscaglione parece recordárselo a ambos a través de la reiteración del sustantivo “luna” y de las frases “Guarda che luna! Guarda che mare!” (“¡Mira qué luna! ¡Mira qué mar!”²⁷⁹) (encontrándose en la última área que forma parte de la localización y a la que cae el cuerpo todavía con vida del ex amante de Pablo) y “Mentre la luna di lassù mi sta a guardare” (“Mientras la luna me está mirando desde arriba”²⁸⁰). Pero, también se identifica a otros conceptos como “loco de amor”, “desearte tanto” o, incluso, la oración “Da questa notte senza te dovrò restare” (“A partir de esta noche tendré que estar sin ti”²⁸¹) que, dada su expresión previa, anticipan, por ende, el contenido de la porción constituyente del largometraje de 1987 y, al mismo tiempo, la identidad obsesiva de Antonio con respecto al director y todo aquello que haya o sigue poseyendo²⁸². Una exterioridad expresiva de la que Almodóvar se vale para proporcionarle al espectador unos datos determinantes para la interpretación del segmento narrativo en el que se la reconoce, pero, favorecida en términos de previsión, ya que, dado el idioma en el que se manifiesta, la mayoría de los receptores es ajena a esa donación que, por otra parte, cumple con la función predominante de las canciones en el universo analizado, como se precisa más abajo.

²⁷⁹ Traducción de R. Dassisti y M. Páramo.

²⁸⁰ *Ibidem.*

²⁸¹ *Ibidem.*

²⁸² Es más, el propio personaje lo reconoce en el [01:02-01:07] (MF 6.8.) cuando, ante el rechazo de Juan de su intento de besarle, exclama “Quiero poseer todo lo que ha sido de Pablo porque ¡¡le quiero!!”.



Fig. 49 – La luna a la que canta Fred Buscaglione se convierte en uno de los testigos del asesinato de Juan a manos de Antonio. Reiteración melódica cargada, al mismo tiempo, de información anticipativa. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005).



La otra canción que se expresa en paralelo a la continuidad de la acción es la entonada por la Niña de Antequera, inauguradora de la selección de este tipo de composiciones que integran la banda de sonido de *Carne trémula*. Los primeros compases, instrumentales, de *Ay, mi perro* suenan acompañando a un plano en el que se presenta a Víctor, el niño que copa los primeros minutos del montaje dado su peculiar nacimiento, ya adulto como especifica el rótulo “20 años después” ubicado en la parte central de la imagen ([00:06-00:10] MF 12.1.). Haciendo coincidir la entonación de la frase “Él iba siguiendo”, correspondiente a la primera estrofa de la composición de Pepe del Valle Domínguez, Manuel Gordillo Ladrón de Guevara y Augusto Algeró, el personaje sale, efectivamente, del plano produciendo una confrontación entre el contenido textual y el visual: opuestamente a ese Coto de Doñana inicial en el que muere el perro protagonista y al propio acento sureño de la cantante, se expresa la madrileña Puerta de Alcalá, recurso que, como se ha propuesto para la asociación *Las espigadoras-La Mancha*, acomete la función geográfica, establecedora del escenario urbano en el que se va a desarrollar el relato. La estabilidad espacial se marca a partir del [00:27] (*ibídem*) cuando, del faro del vehículo en el que se encuentran Sancho y David se pasa a su interior propiciando una igualdad entre los dos recursos que constituyen la banda de sonido del fragmento (a las frases de la letra de la partitura “Por los contornos de Andalucía/no había otro perro como mi perro” le siguen el monólogo del policía de mayor edad quien entiende que el cuerpo de seguridad al que pertenece es ese mismo animal que debe defender al “rebaño” social); coincidencia que, *a priori*, infunde la duda sobre si *Ay, mi perro* no emerge de la radio del vehículo, repitiendo una de las fórmulas inclusivas almodovarianas. Sin embargo, la construcción del fragmento y el tratamiento que recibe el discurso melódico, subyugado

al elemento dialogado y acotado en su dimensión expresiva original, invitan a su catalogación extradiegética la cual, sin embargo, no es definida de manera alguna por el realizador en el guión, diferencia con respecto a los ejemplos referidos, pero, que sí evidencia la alusión de Sancho a la partitura con letra de género nacional (*cf.* 1997, pp. 49-51). Una complementariedad, por tanto, con tintes de igualdad que, también propuesta para *Guarda che luna*, es recuperada 10 años después y en la que, incluso, es aún más perceptible no sólo por el idioma en el que está compuesto el sonido nacional, sobre todo, por esa unión que se establece entre los dos discursos vocálicos. Al mismo tiempo, ha de recordarse que esta porción narrativa ha sido comentada previamente a tenor de su igualdad con otras en las que los recursos melódicos con referente textual acompañan a los personajes en búsquedas específicas que efectúan, en su mayor parte, en automóviles como medio de desplazamiento. Una acción que, en este caso, se caracteriza por su multiplicidad (alusión a los perros) y que, sustentada en el principio de la mirada subjetiva, la propia de esos dos policías, propicia una alternancia de imágenes que, sin embargo, no se expresa de misma forma en términos espaciales, dado que, como se ha propuesto para los casos en los que suenan *A good thing* y *Volver*, tanto la acerca como el carril en el que se encuentra el coche, forman parte de una misma localización; residiendo, en todo caso, la alteración de este componente en el propio movimiento de la cámara, regido por el de los personajes y que tampoco se comprende como negador del estatismo, máxime cuando se reconoce la citada correspondencia entre las intervenciones de Sancho y la Niña de Antequera apoyadas en las imágenes. Así, únicamente se identifica la inclusión de un nuevo espacio en el [01:23-01:36] (MF 12.1.): los vestuarios de la pizzería en la que trabaja Víctor y que es el último personaje acompañando por la copla aflamencada la cual inicia su desvanecimiento expresivo en el último minutaje citado, momento preciso en el que David y Sancho vuelven a protagonizar el plano.

Fig. 50 – Sancho y David son los centinelas de un “rebaño” social al que observan y protegen. El primero, a través de su monólogo, se equipara con la Niña de Antequera en términos referenciales. Fuente: [DVD] *Carne trémula* (edición 1997).



Por la correspondencia establecida con anterioridad, *Suck it to me* responde de forma más precisa a su concepción exterior, ya que, de acuerdo a lo expuesto, empieza a desarrollarse cuando Toraya sale del taxi en el que se ha desplazado. Si bien puede pensarse en una musicalización real, del espacio al que llega, las características que presenta invitan a catalogarla bajo la exterioridad, la condición extradiegética apoyada también en el trato inclusivo dado a la partitura con letra en el que se profundiza después y a ese especie de paseo que da la madrastra de Riza y que, por los inherentes saltos espaciales, corroboran la individualidad para con el recurso espacial.

Por último, *Por toda a minha vida* acoge al indicado distintivo, *grosso modo*, por el mismo motivo establecido para la primera canción de la cinta de 2006: la plaza de toros, espacio en el que se desarrolla el fragmento en el que se la identifica, y, especialmente, la acción que tiene lugar en ella (una corrida) niegan la posibilidad de expresión melódica alguna; una que, en su concepción original y tradicional, dista de la propuesta al ser propiamente instrumental y, de mismo modo, acotar los enfrentamientos de los toreros con los animales y nunca ejercer como acompañante de los mismos. La partitura firmada por Jobim y De Moraes se incorpora a la banda de sonido en el [00:07] (MF 14.1.), respondiendo al movimiento del capote que parece ejercer como señal de entrada, mientras que la voz de Elis Regina hace lo propio 14” después. Reside, por el contrario, en el primer fragmento musicalizado de *Hable con ella* una serie de rasgos que extiende lazos equitativos con dos de los cuatro que, inicialmente, se han identificado como complejos, por sus propias características; y, al mismo tiempo, con otras tendencias que se refieren más abajo.



Fig. 51 - La partitura original de Jobim y De Moraes se incorpora al relato siguiendo el movimiento del capote de Lydia, quien se expresa a través de la voz de Elis Regina. Fuente: [DVD] *Hable con ella* (edición 2002).

En cuanto a los primeros, la canción con letra en brasileño se desarrolla paralelamente a la corrida protagonizada por Lydia; si bien se ha remarcado su naturaleza externa al la diégesis, el silenciamiento que el recurso musical establece para con los restantes integrantes de la banda de sonido (con la excepción de las llamadas de atención del personaje femenino al animal y las palabras que intercambian el Niño de Valencia y su apoderado) entre su inicio y el [01:37] (MF 14.1.) plantea la posibilidad de que la composición con pentagrama vocálico-textual sea una prosopopeya sonora, dado que la historia narrada a través de la *bossa nova* sentimental ensalza el amor hacia el otro, incondicional y eternamente. Así, en este momento del montaje, Lydia aún no ha conocido a Marco, su futura pareja, y por el diálogo entre los dos citados con precedencia y lo que acontece en la secuencia posterior (se determina el final de la relación entre los dos toreros), se considera que la corrida mostrada es un alegato de su estado de ánimo, de su capacidad para superar la ruptura, por tanto, opuesto a lo que entona el *yo* emisor/entonador y que, realmente, anticipa lo que sucede en el relato y que es, precisamente, la reconstitución de la pareja. El carácter intimista de la canción, protagonista, como se ha indicado, a nivel sonoro e imperceptible informativamente para el espectador que desconozca o no comprenda el idioma, es también establecido por Almodóvar en el guión donde explica

Lydia cita con un 'ehe' a su sexto toro. Las reacciones del público se escuchan en un plano lejano. Inmediatamente irrumpe la voz de Elis Regina cantando 'Por toda minha vida' (De Tom Jobim y Vinicius de Moraes) y la secuencia se convierte en algo muy íntimo entre Lydia, el toro y dos hombres que la miran absortos entre el

público (Marco y el Niño de Valencia). El montaje debe favorecer este sentimiento de intimidad y alejarse del espectáculo masivo. Lydia está muy valiente, rayando lo suicida. (...) También el Niño de Valencia es consciente del peligro al que se expone la torera. (Almodóvar, 2002a, p. 33)

Sin embargo, se reconoce en esta descripción que lo perseguido por el realizador es lo reconocido: aumentar la carga dramática de la secuencia abogando por una dicotomía que elimina la asociación dominante de los sonidos nacionales (flamenco, copla) con el mundo taurino y que ensalza el estado anímico de la torera, más frágil de lo que manifiesta, y que convierte a la primera porción narrativa musicalizada del largometraje de 2002 en una declaración tanto de emociones como de intenciones. En cualquier caso, se comprende que el manchego recurre a la propia técnica aplicativa para manifestar sus intereses narrativos sin alterar la condición extradiegética de *Por toda a minha vida* la cual finaliza su expresión participando de una elipsis que, al mismo tiempo, ostenta carga anticipativa al concluir el fragmento localizado en la plaza de toros con un plano que funde a blanco y del que surge una fotografía de Manolete, uno de los nombres emblemáticos de la tauromaquia española, vendado justo en el mismo lado derecho del cuerpo que protagoniza la imagen almodovariana señalándose la suerte que va a correr Lydia y que no es otra que ser corneada en la zona del corazón (el mismo que, en ese momento, ya no le pertenece a Marco y ha sido recuperado por el Niño) induciendo el coma en el que se mantiene hasta su fallecimiento.

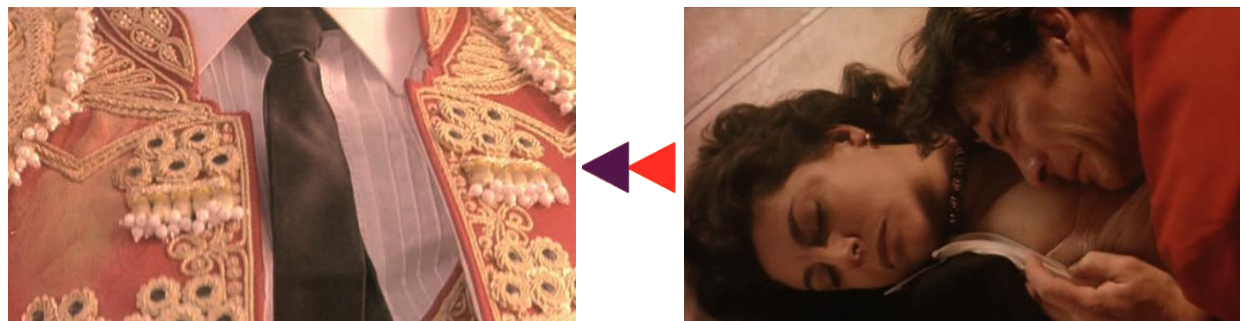


Fig. 52 – El corazón de Lydia va a recibir su astada definitiva cuando ha determinado su verdadera correspondencia. El de la madre de Ramón recibe la bala de su pareja sufriendo el dolor de su hijo. Fuentes: [DVD] *Hable con ella* (edición 2002) y [DVD] *Kika* (edición 2000).

Aunque se trata de un segmento del montaje específico y, *a priori*, sin relevancia, permite establecer la primera igualdad con unas de las ejemplificaciones que estaban a la espera de ser comentadas: *Se nos rompió el amor*, la canción aflamencada y entonada por Fernanda de Utrera que acompaña las primeras imágenes de *Kika*. En el relato de 1993 el corazón también es protagonista porque es al que dispara Nicholas para acabar con la vida de su mujer, añadiendo un asesinato más a su lista particular, origen de su misma obra literaria; área corporal descubierta por Ramón quien, precedentemente y, como si escenificara la letra entonada por la cantaora andaluza, baja los párpados de su madre en el [02:28] (MF 10.1.), momento coincidente con la expresión de la frase “Cerramos nuestros ojos”, mientras que en el [02:39] del mismo fragmento termina de desabrochar la camisa del cuerpo yacente acompañado del “Se nos rompió el amor” titular que, en efecto, encuentra a su igual en esa prenda rota como también lo está, figurativamente, ese corazón sin vida. Pero, la referencia de la tercera película de la década de los 90 se diferencia por la expresión de la identidad extradiegética de la versión del tema de Manuel Alejandro. Incorporándose a la banda de sonido mediante el incremento gradual de su volumen y acompañando a un resumen, el interés que suscita para con estas líneas se reconoce en el fragmento [00:03-00:36] (*ibídem*): Almodóvar muestra a una carretera en la que aparece, por el lado izquierdo de la imagen, el simbólico²⁸³ coche rojo en el que se desplaza Ramón. El plano que introduce a la cámara en el interior del automóvil está ocupado en su lado derecho por la radio; lo que, *a priori*, hace pensar que, como se ha identificado en la primera inclusión de *Nur nicht aus Liebe Weinen*, el sonido nacional es el acompañamiento musical propio del personaje en su trayecto. Por el contrario, la acción identificada entre el [00:25] y el [00:28] (*ibídem*) y que supondría el incremento del volumen del recurso melódico o, incluso, su propia reproducción no encuentra a su igual en la banda de sonido del montaje manteniéndose estable el que, por otro lado, ha adquirido después del [00:12] (*ibídem*), minutaje en el que se estabiliza. Se trata, por tanto, y recuperando la propuesta planteada cuando se ha abordado la naturaleza de *Do the swim*, de una semi-diégesis inacabada, puesto que, como se viene de proponer, si el gesto del personaje hubiera tenido alguna repercusión para la condición manifestante de la partitura con letra, se

²⁸³ Se recurre a este concepto porque la práctica totalidad de los vehículos almodovarianos son del mismo color; marca autoral cromática también reconocible en múltiples de los recursos de los diferentes *atrezos*.

habría determinado su condición interna al universo ficcional regida por esa confirmación de la posterioridad. Sin embargo, dadas su independencia y la fórmula aplicada para su salida del espectro sonoro (*fade out*), es innegable su condición externa.



Fig. 53 – La negación de la acción: la condición externa de *Se nos rompió el amor* queda evidenciada cuando, al actuar sobre la radio de su coche, Ramón no altera ninguna de sus condiciones expresivas. Fuente: [DVD] *Kika* (edición 2000).



La segunda asociación referida líneas atrás remite a la creación de Albert Pla integrada en *Carne trémula*. *Sufre como yo*, al igual que *Por toda a minha vida*, se convierte en la dominante de las referencias sonoras quedando anexionada al personaje que aparece protagonizando la porción narrativa a la que musicaliza. Víctor, encarcelado, descubre gracias a la televisión que Elena y David, las dos personas por las que, de una manera u otra, está privado de su libertad, forman un matrimonio que disfruta de los éxitos del segundo, nombre destacado del equipo nacional de baloncesto paralímpico. El desvelamiento propicia la inclusión de la voz del artista catalán a quien, poco después, se le suman los pentagramas instrumentales de su canción (interpretados por un contrabajo en *pizzicato*, una batería y unos teclados eléctricos; conceptualización jazzística a la que, posteriormente, se les unen unas trompetas que evocan las sonoridades mariachis referidas). Un inicio expresivo mediante el que la frase inaugural de la letra (“Yo quiero que tú sufras lo que yo sufro”), coincide con un primer plano de la protagonista femenina ([00:20-00:23] MF 12.2.) señalándose a la receptora del odio del interno, quien asume como propio al mensaje melódico, futuro objeto de su venganza. La equiparación Pla-Víctor, potenciada por esa negación de los sonidos ambientales que pueblan la única localización del fragmento, es establecida, nuevamente, desde la propia escritura del guión: “Empieza a escucharse una canción de Albert Pla, la canción representa la voz interior de Víctor (dedicada expresamente a la nueva Elena, radiante de felicidad, que ve en el

televisor). Cantada en un murmullo, desgarrado y huérfano” (Almodóvar, 1997, p. 98), donde, posteriormente, se añade que “mientras Víctor contempla el programa sólo escuchamos la canción de Albert Pla” (Almodóvar, 2007, p. 100); una composición que, al contrario que las de igual referencia que se han venido aludiendo, no queda fijada en términos denominativos. La remarcada obsesión del interno por vengar ese encarcelamiento que considera injusto y que se revela como tal en el [1:04:01-1:05:17], queda negada por el mismo personaje en el fragmento [1:09:18-1:10:36] acotándose, en consecuencia, el alcance expresivo de *Sufre como yo* y que, si bien se atisba con precedencia a tenor de la relación que mantiene con los restantes personajes y de las acciones que lleva a cabo, se evidencia completamente a través de los diálogos que se desarrollan en el mismo

ELENA: David me ha contado lo del disparo

VÍCTOR: ¿Y?

ELENA: Me imagino cómo me habrás odiado y cómo me odias todavía

VÍCTOR: Pero, ¿cómo voy a odiarte? ¿Tú me ves cara de odiarte ahora? Pero, reconozco que, hasta hace poco, sólo pensaba en vengarme de ti y de David... ¡Hasta tenía un plan!

ELENA: ¿Un plan de venganza?

VÍCTOR: Sí. Un plan ridículo. De todo lo que pasó aquella noche, lo que más me dolió fue que me llamaras baboso. Y que dijeras que no tenía ni puta idea de follar. Juré que, algún día, te haría tragar esas palabras. ¡Y lo peor es que era verdad! Así que decidí que, cuando saliera de la cárcel, me convertiría en... ¡¡“El mejor follador del mundo”!! Mi plan consistía en pasar una noche entera contigo. Durante esa noche, te follaría sin parar, ¡hasta partirte por la mitad! Te haría gozar... ¡Más de lo que has soñado en toda tu vida! Tú, naturalmente, te quedarías colgada de mí... Pero, ¡yo te abandonaría! Y no volvería contigo ¡nunca! ¡¡Aunque me lo pidieras de rodillas!! Esa era mi venganza. Ese era mi plan.

En todo caso, la naturaleza extradiegética de la melodía con recurso textual que se expresa en la segunda porción narrativa de la cinta de 1997 identificada es de aceptación obligada. Sí se reconoce que, al igual que se ha establecido para la relación Lydia-*Por toda a minha vida*, la canción del artista catalán cumple con la función de la prosopopeya sonora para con el personaje de Víctor, pero, la emanación, el origen emisor de la misma es externo a la diégesis; es decir, por aplicación, se trata de una expresión del interior, de esos pensamientos emocionales del encarcelado y en los que, como se ha recogido, subyace una de las tramas narrativas; pero, por origen, por procedencia, es ajena a la realidad del relato en tanto que es el propio narrador, el

guionista-realizador quien selecciona al mensaje musical con pentagrama vocálico-textual ubicándolo en ese fragmento dadas sus aportaciones informativas y expresivas, medio emisor complementario al habitual y predominante dialogado. Por tanto, y residiendo en esta ejemplificación una dualidad, en cierto grado, compleja atendiendo a las conceptualizaciones de las variables chionistas de la ubicación de la fuente y tipo de música (no debiendo confundirse a la igualdad intimista planteada con la procedencia interna de la partitura con letra), *Sufre como yo* ostenta la naturaleza extradiegética con independencia de esa aplicación o entendimiento reiterados que se pueda hacer de la manifestación anímico-psicológica del personaje.

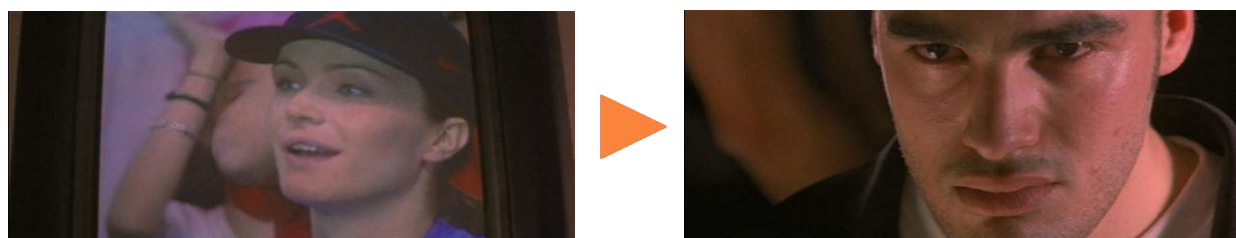


Fig. 54 – Los primeros planos de Elena y Víctor remarkan, respectivamente, las identidades del objeto del dolor y el vengador. Así, Albert Pla es la voz melódica del personaje masculino quien, finalmente, es incapaz de llevar a cabo su plan. Fuente: [DVD] *Carne trémula* (edición 1997).

Mayor complejidad que en los casos examinados se aprecia en el habitado por *Between the bars*. La versión de Garneau que, una vez más, ejerce de puente temporal entre dos porciones narrativas, se escucha, exclusivamente, en la secuencia desarrollada en el interior de la tienda de la madre de Vicente cuando este todavía mantiene su identidad masculina y en la que, de misma forma, remarca su hartazgo por su tipo de vida; una confesión que le realiza a Cristina y que es empleada por Almodóvar como una suerte de justificación de su desaparición que, asimismo, es confirmada en el propio montaje de la cinta de 2011. Las dudas iniciales sobre la naturaleza de esta ejemplificación melódica vanguardista se sustentan, primeramente, en esa acotación manifestante; ya que lo habitual en las inclusiones almodovarianas de los recursos musicales con letra es que participen de elipsis y concatenaciones entre diferentes fragmentos del relato para, después, anclarse en los reconocidos como específicos de los mismos. En segundo lugar, si bien se reubica en el segundo nivel de la pirámide sonora cuando el joven y la trabajadora de la tienda

comienzan a intercambiar frases a partir del [00:21] (MF 18.4.), la consiguiente modulación del volumen responde a las directrices prototípicas, formulación que, de acuerdo a lo expuesto, no se ha matizado, por ejemplo, para los primeros segundos expresivos de *A good thing* que, según lo determinado, asume el rol de música ambiental, por ende, intradiegética, siendo constante la variable del sonido melódico. Examinando con mayor detenimiento tanto a la porción narrativa objeto de comentario como su relación con otras conformantes de la película, se descubre que, además de no avistarse ningún reproductor en el espacio, las otras dos secuencias grabadas en la *boutique vintage* regentada por la madre de Vicente²⁸⁴ son huérfanas de acompañamiento musical de cualquier tipo, por lo que, se aboga por establecer que la cuarta inserción melódica con recurso textual de *La piel* no es inherente al escenario filmico.



Fig. 55 - La exterioridad de *Between the bars* se sustenta en la inexistencia de cualquier medio reproductor, así como, por la equiparación con las otras secuencias rodadas en la misma localización. Fuente: [DVD] *La piel que habito* (edición 2012).

Por tanto, y una vez efectuadas las aproximaciones individuales a los fragmentos que no habían sido abordados con precedencia, a pesar de la exención de aquellos que merecen un tratamiento acorde a otra de las variables analíticas empleadas, se concluye que, en el caso de las canciones intradiegéticas, su identificación es más rigurosa que la de sus contrarias, sometidas a propuestas que pueden ser catalogadas de específicas a la par que representativas de la filmografía almodovariana y que, de igual forma, revelan la diversidad aplicativa de los recursos musicales desde la perspectiva de su procedencia y consecuente ubicación de la fuente de la que emanan. Una multiplicidad que, como se ha reconocido, no siempre responde a las directrices teóricas abogando por una propuesta personalista que denota a ese universo informativo, expresivo y creativo del cineasta manchego.

²⁸⁴ Posicionadas en los fragmentos [50:22-53:14] y [1:46:12-1:49:00].

4.5.2. Vaivenes de las palabras musicales en el espectro sonoro: el principio de las continuidades espaciales y temporales.

Cuando se han presentado las variables sonoro-musicales aplicadas en esta Tesis Doctoral se ha determinado la triple identidad conformante del sintagma “Procedencia de la canción” y en el que la conceptualización espacial de Chatman (1990) queda, igualmente, incluida al establecerse la variabilidad identificativa del recurso melódico según la posición de su punto de emanación (esto es, su referente implícito equivale al *in* chionista, mientras que el explícito hace lo propio con el *on* del mismo autor). Asimismo, en las páginas previas se han comentado de forma superficial e, igualmente, remitiendo a la posterioridad, aquellas porciones narrativas en las que se proponen traslados de los discursos melódicos con letra por ese espectro sonoro tridimensional prototípico del séptimo arte. De esta manera, en las siguientes líneas se recolectan y amplían estas informaciones con el objetivo de identificar a los modelos predominantes en el universo. Una propuesta que, sin embargo, se desarrolla bajo la exclusión de los propios vaivenes expresivos reconocidos en cada una de las 70 inclusiones al considerarse que, dado el elevado grado individualista que habita en las mismas, guiadas, en la mayoría de los casos, por las propias construcciones narrativas y los diálogos que se desarrollan entre los diferentes integrantes de la banda de sonido, superan los límites de la perspectiva generalista aplicada a esta investigación (algo que, por otro lado, no evita las habituales referencias conectoras).

Como punto de partida y manteniendo el esquema constituyente de otros puntos de este mismo apartado, se presenta una nueva tabla en la que se recogen los fragmentos cuyas canciones sufren las modulaciones *in*, *on* y/u *off*, también, con la premisa de facilitar la continuidad de la lectura y aglutinar los resultados de este apartado.

PS = Procedencia del sonido. Las consiguientes variables se corresponden con las recogidas en la referencia “a.2.” de las sonoro-musicales del capítulo 3.

Canción	PS	Espacios recorridos
<i>Muy cerca de ti</i>	<i>On</i> → <i>In</i>	Calle → Pasillo → Sala de ensayo
<i>Por qué mis ojos</i>	<i>In</i> → <i>On</i> → <i>Off</i>	Calle → Casa Pepi
<i>Tu loca juventud</i>	<i>On</i> → <i>In</i> → <i>On</i>	Casa primo de Toni → Habitación mujer barbuda → Casa primo de Toni
<i>Suck it to me</i>	<i>In</i> → <i>On</i> → <i>In</i> → <i>On</i>	Escenario sala “Carolina” → Camerinos
<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i>	<i>On</i> → <i>In</i>	Gimnasio → Taxi
<i>La bien pagá</i>	<i>On</i> → <i>In</i> → <i>On</i> → <i>In</i>	Habitación matrimonio → Plató televisivo → Habitación matrimonio → Salón familiar
<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i> (3p)	<i>In</i> → <i>On</i> → <i>In</i> → <i>On</i> , etc.	Casa de Ingrid Müller → Taxi → Casa de Ingrid Müller, etc. ²⁸⁵
<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i> (4p)	<i>On</i> → <i>In</i>	Parque → Casa de Gloria y Antonio
<i>Voy a ser mamá</i>	<i>In</i> → <i>On</i> → <i>In</i>	Entrada sala de fiestas → Baño → Alrededores y barra sala de fiestas
<i>SatanaSA</i>	<i>In</i> → <i>On</i>	Sala de fiestas → Exteriores
<i>Susan get down</i>	<i>In</i> → <i>On</i>	Sala de fiestas → Exteriores
<i>Soy infeliz</i> (2p)	<i>On</i> → <i>In</i>	Calle → Ático de Pepa
<i>Canción del alma</i>	<i>On</i> → <i>In</i>	Casa de Marina → Sala de fiestas
<i>Un año de amor</i>	<i>On</i> → <i>In</i>	Casa de Rebeca → Sala “Villa Rosa”
<i>Piensa en mí</i>	<i>In</i> → <i>In</i>	Teatro → Cárcel → Teatro, etc.
<i>Piensa en mí</i> (2p)	<i>On</i> → <i>In</i>	Camerino de Becky → Sala “Villa Rosa”
<i>Kyrie</i>	<i>On</i> → <i>In</i> → <i>Off</i>	Campo de fútbol → Capilla → Comedor
<i>Cuore matto</i>	<i>On</i> → <i>In</i> → <i>Off</i>	Vehículo Enrique → Parcela chalet
<i>A good thing</i>	<i>In</i> → <i>On</i> → <i>In</i>	Bar → Calle → Bar
<i>Por el amor de amar/Pelo amor...</i>	<i>In</i> → <i>On</i> → <i>Off</i>	Sala → Jardín
<i>Se me hizo fácil</i>	<i>In</i> → <i>On</i>	Sala → Jardín

Tabla 9 - Canciones que, en su manifestación fílmica, recorren los diferentes espacios intra y extradiegéticos según el posicionamiento de su punto de emanación. Fuente: elaboración propia.

Como se aprecia, existen varias dualidades reiteradas que, a pesar de esa equidad a un nivel superficial o primario, revierte en unas concretizaciones manifestantes que, en diversas ocasiones, determinan una diferenciación que, al mismo tiempo, implica la agrupación en distintos conjuntos. *Grosso modo*, las dos grandes propuestas de modulaciones que se reconocen son las sustentadas en la variación espacial y la modificación temporal, percibiéndose fragmentos en los que sendas se aplican conjuntamente y aquellos otros en los que la identidad del sonido se renaturaliza.

²⁸⁵ En este caso, el diálogo visual que habita al montaje supone una continua alternancia de la canción en sus variantes *in* y *on* que, como se detalla en el comentario específico del fragmento, no se respeta en términos de condiciones de la intensidad expresiva.

4.5.2.1. Historias entonadas, espacios aunados: la canción como flujo continuador.

Respondiendo a las características de esta primera categoría se presentan 13 fragmentos del universo en los que, como se señala en el título, la partitura con letra actúa como un nexo conector entre diferentes espacios que responden, en su manifestación, al mismo tiempo narrativo. El primero de ellos es el habitado por la versión del grupo ficcional liderado por Bom de *Muy cerca de tí* y que, a tenor de lo previamente puntualizado, acompaña a Pepi en su llegada y acceso a la sala en la que están ensayando. Almodóvar propone unas secuencias que, continuadas en su expresión, respetan tanto el propio movimiento del personaje como su punto de escucha y con el que se equipara al espectador. De este modo, el referente musical vanguardista posee la identidad *on* hasta el [00:13] (MF 1.2.), momento en el que, como se ha recogido con precedencia, se abre la puerta del espacio en el que se encuentra la fuente adoptando la naturaleza *in* y que se produce cuando Furia “canta” los “Que sí” concluyentes de la primera estrofa. Reside, asimismo, en esta ejemplificación inicial el ya referido principio de la posterioridad identificativa y por el que el origen de la emanación queda establecido poco después del comienzo de la expresión del mensaje musical con letra que procede de él. A pesar de que en esta ocasión la sucesión *on-in* es considerada como tal, apriorísticamente, por el mero devenir y la trama narrativa, el manchego ya promociona a una a de sus fórmulas inclusivas desde la ficción inaugural de su obra cinematográfica.

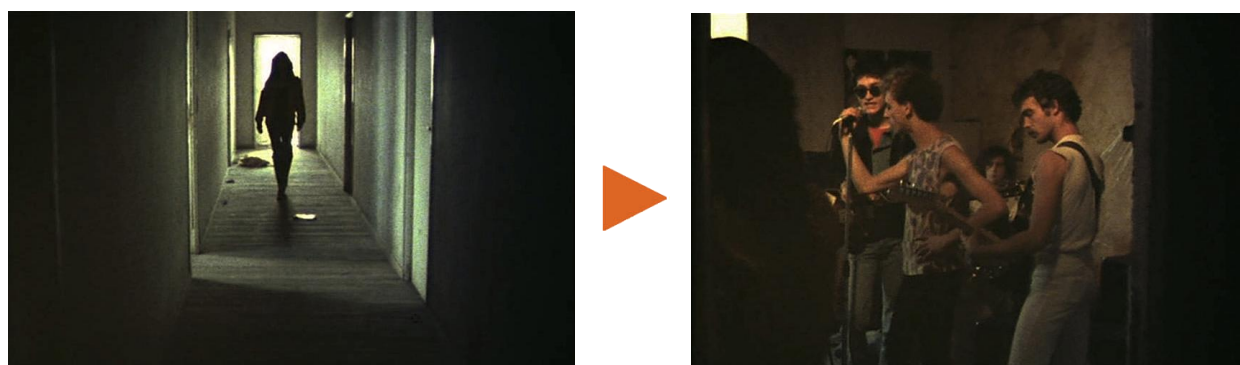


Fig. 56 – La modificación *on-in* de *Muy cerca de tí* se realiza a través del desplazamiento de Pepi por el pasillo y entrada en la sala donde se encuentran ensayando los Bomitoni. Fuente: [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003).

El segundo caso que se reconoce en *Pepi, Luci, Bom* es el concerniente a *Tu loca juventud* y que, según lo especificado en el apartado 4.4.3., presenta una identidad interna a la diégesis determinada con precedencia. Se parte, así, de esta apreciación para considerar su condición *in*, si bien, subyace la complejidad de que, al no identificarse al tocadiscos en la localización en la que se encuentran las tres protagonistas durante la entonación por Maleni Castro de su versión con tintes aflamencados, podría tratarse de una expresión melódica con origen *hors-champ*. En todo caso, y atendiendo a esa referencia previa del montaje, se parte de lo establecido. De esta forma, el montaje comienza en el espacio en el que la composición con pentagrama vocálico-textual *pop-rock* asume la identidad *on* remarcada por la lejanía de su apreciación y que deriva de esos nitidez y volumen inferiores que no se modifican hasta el [00:22] (MF 1.4.), cuando la cámara se traslada al piso del primo de Toni mostrando a Bom y Luci y que coincide con el paso de la estrofa a la primera enunciación del estribillo. Ahora bien, en sendos casos la voz de la artista española queda relegada a un segundo plano superada por la de los distintos personajes (de hecho, cuando comienza el diálogo entre la pareja, en el [00:28] del mismo fragmento, el recurso melódico sufre un nuevo y ligero descenso de su intensidad expresiva) y que, en la primera localización, es aún más notable concentrando el interés el monólogo de la mujer barbuda interpretada por Cristina S. Pascual y en el que se reconoce a la evocación de la película *La gata sobre el tejado de zinc* (Richard Brooks, 1958). Cuando la artista española interpreta el sustantivo “juventud” concluyente de la canción y en el que se aprecian esas influencias del género musical nacional, el montaje regresa al espacio inicial ([01:16] *ibídem*), volviéndose a alterar sus condiciones manifestantes y que implican su reconversión en discurso melódico con letra *on*.



Fig. 57 – *Tu loca juventud* se expresa en las dimensiones *on-in* quedando acotada por la primera en su manifestación. Además de servir de fondo al monólogo de la mujer barbuda, acomete una función ambiental en la fiesta en la que están las tres protagonistas. Fuente: [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003).

Al mismo tiempo, y a diferencia de la ejemplificación previa, esta propuesta supone una alternancia espacial reconocida en la propia acotación que recibe la manifestación de *Tu loca juventud* y que, igualmente, remite al fragmento del montaje de la cinta de 1980 en el que se muestra al tocadiscos, ya que en él la construcción del plano cuenta como fondo con el edificio en el que se encuentra el piso de la mujer barbuda y que, como se desgrana en diferentes secuencias, es el mismo en el que vive el personaje masculino que paga a Toni para que organice la fiesta con el objetivo de la autosatisfacción sexual. Doble localización, alterna en su expresión, que niega tanto el estatismo reiterado en apartados anteriores como la continuidad constituyente reconocida en el fragmento 1.2.

Precisamente, esta última consideración remite al tercer integrante del universo que ejemplifica la unión de espacios durante la expresión del recurso melódico con pentagrama vocálico-textual al no dejar ser constituyente el pasillo por el que Pepi accede a la sala en la que ensayan los Bomitoni de una misma realidad espacial que es repetida, en su concepción primigenia, en la inclusión de *Suck it to me*, como se ha propuesto líneas más arriba. Dado que la modificación de la ubicación del foco emisor de la canción de Almodóvar&McNamara ya se ha abordado, únicamente, especificar que se trata de una localización tripartita en cuanto que, partiendo la cámara del escenario en el que el dúo real “entona” una de las canciones de su repertorio, si bien,

presentada como una improvisación; en el [01:38] (MF 2.1.)²⁸⁶, siguiendo a las Ellas, se traslada a los pasillos que dan acceso a los camerinos; para que, 17” después, aparezcan los Ellos ocasionando el desplazamiento por esa área de la sala “Carolina”. En el [02:30] del mismo fragmento, Almodóvar y Fabio regresan como protagonistas de la imagen produciendo, nuevamente, la adopción de la categoría *in* por parte de *Suck it to me* y que es continuada, como si se tratara de una imitación en espejo, de la reubicación de la mirada narrativa en el camerino de los chicos en el [02:54] (*ibídem*), con la consecuente modificación a *on* y que, como se viene especificando para los diversos casos que responden a este patrón configurador, conlleva el consabido descenso del volumen y una relativa pérdida de nitidez. En este sentido, y como apuntación complementaria a la habitante de la nota al pie, en este momento, la canción se encuentra en sus compases finales. Una infinidad del fondo musical e instrumental, base sobre la que improvisaban, originalmente, los autores del repertorio de Almodóvar&McNamara que sirve de acompañamiento a la conversación que tiene lugar entre los Ellos y su representante y que concluye al fragmento 2.1. del universo.



Fig. 58 - Almodóvar juega con los diversos espacios constituyentes de la sala “Carolina” en el fragmento musicalizado por *Suck it to me* propiciando su alternancia identitaria *on-in*. Fuente: [DVD] *Laberinto de pasiones* (edición 2004).

Compartiendo el haber sido comentada también en un apartado anterior y distando en la posterioridad del reconocimiento de su fuente emisora al quedar evidenciada desde su inicio expresivo en el caso que ha habitado las líneas anteriores, la cuarta porción narrativa agrupada bajo la conceptualización “Historias entonadas, espacios aunados” es la que cuenta con la primera

²⁸⁶ Coincidente con el compás en el que la partitura firmada por los dos miembros del grupo y Bonezzi incorpora, nuevamente, al estribillo; justamente posterior a la segunda estrofa y que, como puede verificarse en el “Anexo IV”, en su integración fílmica presenta unas dimensiones inferiores.

inclusión de *Nur nicht aus Liebe Weinen* en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Brevemente, la secuencia planteada, en cuanto a la procedencia del sonido, responde a los siguientes puntos manifestantes: la voz de Zarah Leander y los diversos pentagramas instrumentales acompañan a Gloria en su expulsión de la rabia por el fallido encuentro sexual y su consiguiente insatisfacción a través del arte marcial del kendo que se enseña en el gimnasio en el que trabaja hasta el ya señalado [00:31] (MF 4.1.) en el que el montaje incorpora al personaje de Antonio y, de mismo modo, interioriza al discurso musical con letra. Después de un primer punto de descanso en el [00:42] (*ibídem*) que respeta al propio desarrollo de la grabación empleada al identificarse entre el primer estribillo y la estrofa que le continúa y que supone la subida al vehículo del tercer personaje que aparece en el fragmento (el novelista), la *chanson sentimentale* se mantiene como colchón musical hasta que se produce su salida en el [00:54] (*ibídem*) y en la que se reconoce a la autoría del narrador melódico externo, figura imperante en el universo analizado y que se retoma, en términos referenciales, a lo largo de los siguientes apartados. Al mismo tiempo, de este fragmento destacan dos detalles: el primero, la modificación del volumen se produce en sentido contrario a la sucesión *on-in* propuesta, es decir, mientras que en la secuencia rodada en el gimnasio, el discurso musical con texto predomina en la banda de sonido, también, por la ausencia de diálogos; en el preciso momento en el que Antonio aparece en el plano, su intensidad se ve reducida, aspecto destacable, ya que, como se acaba de decir, es entonces cuando el punto de emanación es descubierto y, de forma natural, debería producirse su incremento. Una negación que, en cierta medida, se ve justificada tanto por la dualidad enunciativa abordada como porque, una vez el escritor se introduce en el vehículo, se inicia una conversación que, de acuerdo a lo que se ha venido recogiendo y teorizando, ocupa el primer nivel de la pirámide sonora quedando su habitante primigenio relegado a la segunda posición.

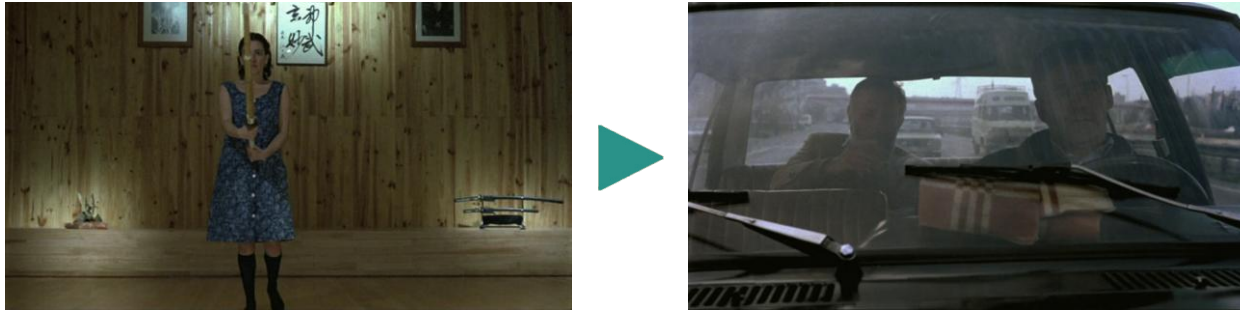


Fig. 59 - El gimnasio de kendo en el que trabaja Gloria y el taxi de Antonio son los dos espacios que propician la modificación *on-in* del tema de Leander. Fuente: [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005).

El segundo aspecto remarcable es que, regida por la brevedad, en el primer fragmento musicalizado de la ficción del 84 se identifica a una elipsis: en su citado minutaje del [00:42] no sólo se ve al escritor llamando la atención del taxista, si no que, también, es en el mismo momento de la barra de tiempo de la reproducción en la que se le muestra ya en el interior del coche sentado. Un transcurso del tiempo, realmente, mínimo, pero que, puede ser entendido como anticipador de ese otro modelo musicalizador que protagoniza el próximo apartado.

La inclusión número tres de *Nur nicht aus Liebe Weinen* presenta puntos conectores con la que se acaba de comentar al ser uno de los personajes que protagonizan la porción narrativa en la que se expresa el escritor quien, una vez más, es mostrado en el interior de un taxi. Compartiendo presencia en el montaje, Ingrid Müller, el otro miembro de la pareja con quien, en términos de un pasado sentimental, queda asignada la composición musical interpretada vocalmente por la artista sueca. En este sentido, y estableciendo otra consideración relacionable con los párrafos anteriores, las constantes alusiones que se hacen a esta mujer en *¿Qué he hecho yo...!!* Incrementan el interés por conocerla físicamente, aumentándose las expectativas durante los segundos iniciales de este fragmento del universo (4.4.) y en el que lo primero que se muestra de ella es esa mano ya referida que activa la reproducción del discurso musical con letra en un tocadiscos. Una referencialidad preparatoria, anticipativa que, en cierta medida, recuerda, precisamente, a ese volumen estático y elevado que se aplica a la porción *on* de su primera manifestación, el cual invita a la consideración, apriorística, de su condición intradieética y al descubrimiento de su foco emisor que, como se ha planteado, al ser coincidente con la presentación del marido de Gloria favorece su condición

leitmotívica. Por tanto, una especie de señalización que, de nuevo, se percibe en tanto continuidad lineal al mantenerse estática la cámara en el interior del vehículo una vez interiorizado el recurso sonoro-musical y que no se mantiene en el fragmento 3p donde la línea melódica interpretada por Leander y las de los instrumentos que la complementan adoptan la fórmula expresiva del *continuum* aunando dos espacios distanciados y en los que las acciones que se producen se rigen por la premisa del paralelismo al responder al mismo tiempo narrativo presente. De esta forma, el planteamiento almodovariano comienza por la consabida muestra de la condición intradieética de la canción para, en el [00:07] (MF 4.4.), adoptar el punto de vista interior vehicular; esto es, se muestra al personaje masculino (quien comparte su incorporación al montaje con la entonación de la frase “Das Herz einmal bricht” (“Llegue a romper el corazón”²⁸⁷) sentado en el taxi quien, poco después, cede su mirada al espectador para descubrir las calles alemanas por las que se desplaza. En el [00:18] (*ibídem*) la cámara vuelve a posicionarse en el salón de Ingrid Müller, momento en el que Leander enuncia musicalmente “Wir glauben und hoffen und denken” (“Creemos, esperamos y pensamos”²⁸⁸) y que, por ende, produce la recuperación de la condición *in* de *Nur nicht aus Liebe Weinen*. Manteniéndose en esa localización durante 18”, lo que convierte al espectador en el testigo del intento del suicidio de la ex amante de Antonio, la alternancia repite lo reconocido para el anterior segmento protagonizado por el novelista, si bien, en sentido contrario: del punto de vista subjetivo se pasa al objetivo, viendo al personaje, para, después, volver a adquirir su mirada y que, prácticamente, coincide con los compases instrumentales, de dramatismo en los violines, anticipadores del estribillo en el que reside el nombre de la composición de MacKeben, Beckmann y Boheme. Desde el [00:48] (*ibídem*) hasta el final del fragmento, Almodóvar le concede a la dualidad espacial una última alternancia, puesto que, si a partir de este minutaje es Müller la que es mostrada tomando una sobredosis de esas pastillas que, previamente, ha vertido en una bandeja (en el salto entre las localizaciones suena “Auf Erden” –“en la tierra”²⁸⁹); en el [00:54] del mismo fragmento se muestra la llegada del taxi a esa casa cuyo interior se ha reiterado a lo largo del montaje quedando acompañado de la frase “Liebe jeden de mir gefällt” (“Y yo amo

²⁸⁷ Traducción de A. López

²⁸⁸ *Ibídem*.

²⁸⁹ *Ibídem*.

a todo el que me gusta²⁹⁰), para, en el [01:03] (MF 4.4.), concluirlo en términos espaciales con la cámara volviendo a posicionarse como en su inicio. En este sentido, merece destacarse que, como previamente se ha señalado, la 3p de la canción sentimental del 84 se expresa hasta el final de la primera manifestación del estribillo, aprovechando los pentagramas instrumentales para acotar musicalmente a la porción narrativa en la que se incluye y que, además, se muestran inalterables ante la presencia de otro sonido diegético, el del timbre que produce el personaje masculino, propiciando, en consecuencia, la constitución dual de la banda de sonido.

A pesar de que, como se ha abogado, se entiende que el desplazamiento del personaje es parejo, en términos de realización, a la propia expresión de *Nur nicht aus Liebe Weinen*, el desconocimiento del espacio que recorre impide que pueda hablarse de una elipsis (que, en cualquier caso, se reconoce como latente), proponiéndose que, dada la alternancia, se la catalogue como una elipsis parcial, ya que las acciones protagonizadas por Ingrid Müller sí responden a la citada continuidad temporal; por lo que la posible reducción correspondería, únicamente, a la porción del montaje respectiva al trayecto vehicular.

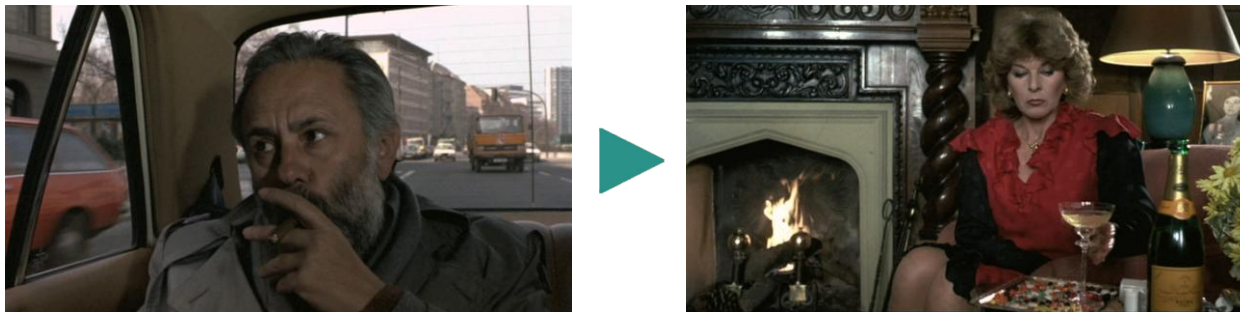


Fig. 60 – Creando un tejido expresivo unificador, *Nur nicht aus Liebe Weinen* (3p) acompaña a Ingrid Müller y al novelista en el fragmento narrativo alemán. Fuente: [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005).

Al mismo tiempo, la propia alternancia espacial puede ocasionar el planteamiento de una dicotomía *in-off* para la inclusión de la partitura con recurso vocálico textual dado que, únicamente, es al final del segmento narrativo cuando el escritor se aproxima a la fuente emisora. Sin embargo, el anclaje inicial que se hace de la misma a la realidad ficcional, permite determinar

²⁹⁰ Traducción de A. López.

esa procedencia que, si bien supera las distancias auditivas entre los dos espacios, ejerce como referente lubricador señalando, incluso, el espacio al que se dirige el personaje; esto es, denotándose que el escritor se encuentra en el país alemán donde, por los datos previos, se sabe que reside el personaje femenino, el hecho de que el tema de misma nacionalidad los aúne no deja de ser una suerte de directriz orientativa e, incluso, dominadora que le remarca al espectador que el destino del desplazamiento no es otro que la casa de la antigua amante de Antonio; adoptando la canción, por tanto, una función de llamada que, sustentada en esa aproximación planteada, justifica, al mismo tiempo, su continuo volumen que, nuevamente, no responde a las modificaciones prototípicas de su identidad según la variable sonoro-musical “a.2.”.

Continuando con el comentario de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* La otra canción identificada en su banda sonora, abordada por el modelo de diegetización que se le aplica, relaciona no tanto a espacios diferenciados como sí a las diferentes secciones constituyentes de la casa de Antonio y Gloria retratándose a la onda emisora de *La bien pagá* desde una perspectiva irreal. Con esto, lo que se quiere decir es que, aun capturando al sonido melódico desde diferentes puntos de la vivienda, no se adopta el punto de escucha correspondiente a cada uno de ellos con las consiguientes modificaciones de volumen y nitidez, las cuales quedan determinadas por la teorización y los formulismos predominantes en el arte cinematográfico, como se especifica a continuación. Los compases instrumentales de inspiración árabe iniciadores de la canción popularizada por Miguel de Molina se introducen en el montaje sonoro en el [00:08] (MF 4.2.) prosiguiendo a una referencia vocal que, por sus características, parece corresponderse con una información televisada quedando anticipados por una especie de cortinilla que, al mismo tiempo, favorece el incremento del volumen. En cierto modo, imita lo establecido para la primera expresión del tema alemán: siendo perceptible que, por la lógica continuadora, la fuente no se encuentra en la habitación, se espera que esta haga acto de presencia segundos después como, efectivamente, sucede: transcurridos 4”, el montaje integra la secuencia rodada en el plató, artificio de ese engaño señalado más arriba, en el que, por su propio desarrollo, se determina la categoría *in* de la composición nacional. En el [00:24] (*ibídem*) se refuerza su condición al mostrarse el televisor por el que, realmente, se está emitiendo el número musical y que acaba de iniciar la expresión del contenido textual de la composición. Una modificación que podría haberse tratado desde la

perspectiva del grano sonoro (es decir, la calidad de la grabación preexistente en el espacio intrafilmico es, *a priori*, superior a la del receptor en tanto que, tratándose de una ficción de 1984, las mejoras y altas definiciones que definen a las retransmisiones actuales no eran posibles. Sí se manifiesta, por el contrario, de forma visual al ser más granuloso el *playback* televisado), pero, que Almodóvar obvia propiciando, de nuevo, un *continuum* que, igualmente, está justificado en términos de diegetización al ser reconocida y reconocible la condición interna en sendos casos.

La concesión que se hace el realizador a sí mismo y a su pareja artística como entonadores falsos de *La bien pagá* (estando sus presencias acompañadas de referencialidades propias del universo cinematográfico e, incluso, personales del manchego al encontrarse entre los cuadros que decoran el set de rodaje dos pósteres de las ficciones de 1980 y 1983) llega hasta el [00:49] (MF 4.2.) momento en el que la cámara, a través de un primer plano, muestra la alegría inicial y consiguiente insatisfacción de Gloria al no alcanzar el clímax sexual y quien queda designada como esa “Bien pagá” que es entonada por De Molina y que inaugura el estribillo de la partitura de Perelló y Mostazo. Manteniéndose el mismo volumen, la continuidad se considera, en un primer momento, como manifestante del regreso al espacio televisivo; sin embargo, la inclusión de la escena comentada en la que la suegra de la protagonista duplica la expresión del “Si tú eres la bien pagá”, anula esta consideración entendiéndose que, por tanto, se debe más a un reforzamiento del concepto catalogador, máxime cuando en ese cambio en el montaje (en el [00:54] del fragmento) sí se actúa sobre la intensidad reduciéndola. Por tanto, oscilación puntual *on-in* que, por el contrario, y según lo dispuesto inicialmente, no encuentra a su igual en términos de volumen. Conservando la segunda naturaleza hasta el final del segmento narrativo, el recurso melódico con pentagrama vocálico-textual queda subyugado a la conversación que tiene lugar entre la abuela y Toni que, de misma forma, se desarrolla durante los minutos restantes aislando al televisor de la planificación, si bien, ha de especificarse que en la porción [00:57-01:17] (*ibídem*), ante la ausencia de las palabras emitidas por los personajes, *La bien pagá* vuelve a adoptar el rol protagonista.

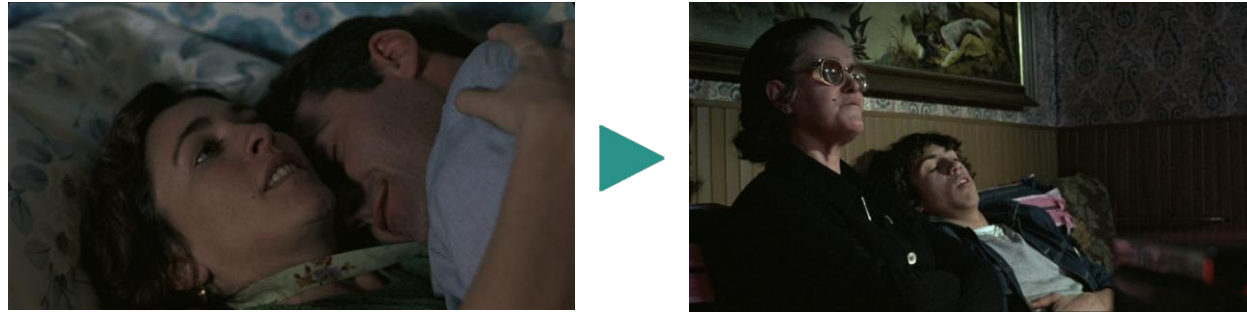


Fig. 61 – Gloria queda definida como la “bien *pagá*” por Almodóvar a través de la voz de Miguel de Molina; una catalogación que le recuerda su suegra al duplicar la entonación del “Si tú eres la bien pagá”. Fuente: [DVD] *Qu’est-ce que j’ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005).

La sexta ejemplificación de este apartado recupera, consecuentemente, la propuesta de lo establecido para los casos de las ficciones de 1980 y 1982, si bien, con la libertad que le concede la ausencia de modificaciones esperadas desde un posicionamiento de recreación sonora realista y que, asimismo, promueve no sólo la unificación del espacio, mostrado fragmentariamente, también la asociación de la historia entonada por Miguel de Molina con la protagonista almodovariana.

Las tres canciones de Almodóvar&McNamara identificadas en *La ley del deseo* remiten, directamente, al punto anterior al constituir un muestrario de cómo la condición ambiental regida por las características del emplazamiento propicia la secuencia *in-on* al tomarse como parámetro su punto de emanación. Siguiendo el orden que presentan en la película, *Voy a ser mamá* radica de las otras dos en el hecho de que, frente a la continuidad referida, regresa al punto de partida inicial como conclusión del fragmento que habita. De esta manera, la historia musicalizada por los dos integrantes del dúo y Bonezzi se reconoce como interna e inherente al espacio, aun al no evidenciarse en ninguno de los planos al medio reproductor o, siquiera, a los altavoces. El distanciamiento del origen musical se hace efectivo en el [00:14] (MF 6.1.) (hasta ese momento, sólo se han desarrollado los compases instrumentales iniciales y la frase inauguradora “Sí, voy a ser mamá”) cuando, como se ha precisado anteriormente, la cámara se establece en el interior de uno de los baños en los que la pareja homosexual, además de consumir droga, aborda su separación estival; un diálogo que, de igual forma, le proporciona al espectador datos que le facilitan la interpretación de secuencias posteriores. Aplicando la propuesta de que, a pesar de tratarse de

cuatro espacios constituyentes, es la sala de fiestas el emplazamiento unitario en el que se desarrolla la primera porción narrativa musicalizada de la cinta de 1987, el montaje regresa en el [00:27] (MF 6.1.), guiado por la entonación de la frase “Le enseñaré a criticar”, a los alrededores de la barra sin conceder tiempo de expresión al traslado que realiza la pareja de los baños a ese lugar reconociéndose, por tanto, y nuevamente, una pequeña elipsis que, contrariamente, y por esta característica, no ha sido incluida en el apartado 4.5.2.2. donde esas reducciones temporales aglutinan a un período de tiempo superior e, incluso, incorporan a una nueva localización. La composición vanguardista, que asciende ligeramente de volumen y se percibe más nítida, acompaña al cineasta y a Tina en su intercambio de preguntas-respuestas con los periodistas²⁹¹ manteniendo su rango durante el resto del montaje, incluso, cuando la pareja de hermanos se une a Juan (en el [00:50] del segmento narrativo), quien está en la barra. Esta propuesta del sonido envolvente recuerda, pero con matices, a lo referido para *Robot œuf*, fragmento en el que la verdadera emisión de la canción *in situ* es reconocible, frente a este otro caso en el que se distingue que, a pesar de servirse, según lo defendido, del tipo de espacio para remarcar la procedencia interna del discurso melódico con letra, realmente, *Voy a ser mamá* ha sido incorporada en la postproducción sin poder determinarse si ello responde a una mejora de su calidad y consiguiente apreciación o si, incluso, se trata de una suplantación de la música real que sonaba durante la grabación.

Por su parte, de las ejemplificaciones musicalizadas por *SatanaSA* y *Susan get down* ya se ha especificado la secuencia resultante, si bien, en las siguientes líneas se recapitulan aquellas ideas que se consideran claves para la valoración general de este apartado. En el caso de la primera, uno de los aspectos remarcables es que, creando un *continuum* manifestante con la anterior en la línea de montaje, su volumen se eleva, consecuencia directa de la ubicación de la pareja masculina en la pista de baile. Este punto de escucha propuesto que, por ende, equipara al espectador con los personajes, resta inmodificable hasta el [00:32] (MF 6.2.)²⁹², como se ha señalado antes, favorecido, al mismo tiempo, por la ausencia en la banda de sonido de integrantes más allá de los melódico con letra y ambiental. Nueva contracción del tiempo, ya que se pasa de Pablo saliendo del campo

²⁹¹ Se reconoce en el segmento [00:40-00:44] un ejemplo más del doblaje *a posteriori*, comentado en una página anterior, y que, en este caso, responde a la propia voz de Almodóvar.

²⁹² Equivalente, en términos de referencia textual de la composición, a la entonación de la frase “Donde reina el rencor y la discordia”, segunda de la primera estrofa.

de visión de Juan a su exteriorización (es decir, accede a la calle); período que cubre, entre otras acciones, la recuperación de la chaqueta que lleva y que ha dejado en el ropero. Estabilizada la procedencia de fuera de campo de la segunda composición con recurso textual de Almodóvar, McNamara y Bonezzi, el tratamiento que recibe no es parejo al movimiento del protagonista, dado que, conforme se aleja del acceso a la sala de fiestas, permanece inalterada, si bien, en un segundo plano propiciado, en parte, por las frases que intercambia con otro personaje. Por tanto, un estatismo expresivo catalogado por la irrealidad que refuerza la propuesta de la inclusión *a posteriori* en la banda de sonido (y que no deja de ser otra muestra más de cómo Almodóvar se sirve de la técnica fílmica para evidenciar la suerte de trucajes a los que se recurre para la dotación de veracidad de esos universos ficcionales a la par que recreadores) y que imita en la ejemplificación en la que reside *Susan get down*.

Respetando las directrices históricas, el realizador reduce el volumen de la porción instrumental de esta partitura con letra en el [00:14] (MF 6.4.) dotando del mayor protagonismo posible a esa primera conversación con Antonio, pero, sin caer en la desnaturalización de la identidad espacial, anclada a través de los dos fragmentos precedentes, y que se habría producido si, en aras de potenciar ese intercambio de frases, hubiera eliminado a la partitura de la banda de sonido. Sin embargo, el hecho de que se repita su porción sin contenido vocálico es comprendido como una decisión que, precisamente, aboga por concentrar el interés del espectador en el encuentro entre los dos hombres, primer *plot point* del devenir narrativo. Ahora bien, percibiéndose una nueva elipsis que mantiene el rasgo de la brevedad, Almodóvar aumenta la continuidad inexistente entre las dos secuencias, equivalentes al mismo proceso por el que *Susan get down* pasa de su identificación *in* a *on*, al incluir en el espectro sonoro en el [00:27] (*ibídem*) a la voz de Antonio quien, llamando la atención del realizador a través de un “¡Tú ganas!”, es escuchada cuando la cámara aún se encuentra en la sala de fiestas. El resultado de esa especie de frase lubricadora es que, como se ha detallado, la cámara se posiciona en el exterior un segundo después capturando el reencuentro entre los dos hombres. Precisamente, en ese nuevo espacio en el que el volumen es inferior, se incorpora la letra de la canción, correspondiente a la primera estrofa y posicionada en el habitual segundo nivel de la pirámide sonora.

A partir de la equidad reconocida y establecida entre estos dos últimos casos, se considera que, realmente, la sucesión de los fragmentos musicalizados por las canciones de Almodóvar&McNamara no dejan de ser una manifestación complementaria e, incluso, anticipativa de la propia evolución que va a sufrir la vida sentimental de Pablo; es decir, compartiéndola inicialmente con Juan, este sale de su vida con la consiguiente llegada de la soledad como, igualmente, está solo hasta el encuentro con el personaje de la calle, sustituto provisional del amante y con quien, en teoría, el realizador va a acabar celebrando el triunfo del estreno de su película *El paradigma del mejillón*. Sin embargo, y a tenor de lo que acontece en el ejemplo habitado por *Susan get down*, Antonio se erige como el siguiente y definitivo amante, negador a la par que motivador, como se ha explicado, de la salida efectiva de su predecesor de la vida del cineasta.

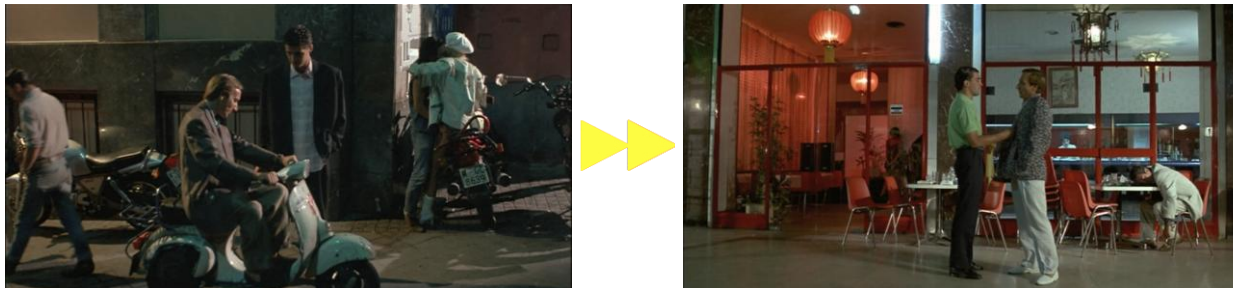


Fig. 62 – Almodóvar repite fórmula para los finales de los fragmentos musicalizados por *SatanaSA* y *Susan get down*: establecida su condición *on*, Pablo decide pasar la noche con dos hombres que llaman su atención. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005).

Si en los casos precedentes se ha determinado la presencia de elipsis breves, en la secuencialidad promovida por *Canción del alma* se considera que, igualmente, puede existir ese tiempo cero para el discurso, aunque contrarrestado por el propio montaje. La versión de la partitura original de Rafael Hernández comienza su expresión en el [30:31], si bien, no es hasta 11” después ([00:06] MF 8.1.), cuando aparece en la imagen la familia de Marina, encargada, como se ha matizado, de acompañar a su hermana Lola en la actuación y, justamente, en el momento en el que el pentagrama de los coros se incorpora al tejido musical. Así, las primeras notas, procedentes de los teclados eléctricos, acompañan a un plano de la protagonista, sorprendida por la variabilidad del carácter de su secuestrador quien le ha regalado una caja de bombones con forma de corazón,

demostración de su sentimiento sincero y verdadero. El *playback* y su identidad intradieética quedan determinados, por tanto, por la posterioridad identificativa actuando esa selección inaugural como flujo aproximativo que, cuando menos, elimina las distancias espaciales entre sendas localizaciones. Esta misma continuidad se comprende a nivel temporal, como se ha propuesto, pues las secuencias previas recogen tanto el final del día del rodaje, el baño de Marina, su despedida de su vecino y compañero Pepe y la llegada y el inicio del secuestro a cargo de Ricky. En consecuencia, la protagonista se estaría arreglando para acudir al evento cuando se produce la intromisión en su vivienda del personaje interpretado por Banderas y reconociéndose en el [26:46] un fundido que, por su naturaleza, evidencia el transcurso del tiempo posicionando, con probabilidad, al relato en el momento en el que la celebración ya se ha iniciado y de la que forma parte el número musical de las antiguas Sairo, reducidas a Lola, comprendiéndose que su ubicación en la línea de montaje responde al mismo tiempo narrativo que la secuencia grabada en la casa de su hermana.



Fig. 63 – Las primeras notas de *Canción del alma* acompañan a Marina fluyendo hacia la sala de fiestas en la que tiene lugar el número familiar liderado por su hermana. Fuente: [DVD] *¡Átame!* (Edición 2002).

Este planteamiento es el mismo que se identifica en el montaje musicalizado por *Piensa en mí* en su segunda inclusión, si bien, con ciertas dudas en lo concerniente a la equidad temporal de las dos secuencias ligadas. La versión del bolero interpretada por Luz Casal que, según lo matizado, se expresa de forma acotada, es incluida en la banda de sonido en el [00:12] (MF 9.4.) cuando la cámara aún se encuentra en el camerino de Becky, quien lee la nota de disculpas de su hija y en la que le solicita un nuevo reencuentro. Las notas inaugurales de la guitarra anticipan un nuevo número musical que, de acuerdo a la categoría leitmotívica que se ha reconocido en esta partitura con letra, se entiende que, con bastante posibilidad, será interpretado por la madre de Rebeca, sobre todo,

por dos motivos: el primero es que, según el diálogo que se ha recogido líneas atrás, Letal, supuestamente, sólo la imita en su período pop; uno en el que, a tenor de lo identificado en la masa instrumental de *Un año de amor*, la canción que “entona” en su actuación imitadora y donde reside la segunda justificación, la guitarra española no cuenta con pentagrama propio, a pesar de tratarse del instrumento con el que queda anexionado el personaje de Paredes desde el inicio de la película, ya que, además de mostrarse en el [10:16] una funda en la que aparece el logotipo de la artista, Sakamoto la dota de un protagonismo apreciable en la banda sonora que compone para la producción de 1990 siendo distinguible, también, en las partituras *Becky's guitar* (acompañante de la escena indicada) o en *Interrogation*, entre otras. Por el contrario, la persona que interpreta *Piensa en mí* es Letal en esa apropiación previamente aludida de la figura maternal en su dimensión sentimental.



Fig. 64 - Letal, en una conversión moderna de Becky del Páramo, se convierte en la persona a quien primero visita Rebeca después de salir de la cárcel, propiciando una especie de reubicación en el nivel de importancia de sus dos principales apoyos. Fuente: [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991).

La modificación espacial se produce en el [00:24] (MF 9.4.) promovida por el discurso todavía instrumental que fluye entre las dos localizaciones con un ligero incremento de su volumen el cual, en el [00:39] (*ibídem*), es más apreciable, sobre todo, en cuanto a las condiciones sonoras de la voz de Casal. Con esto, lo que se quiere decir es que se reconoce un cierto carácter hueco que, en gran medida, denota tanto a la modificación *on-in* que sufre como a su naturaleza “en las ondas” al ser emitido el bolero por el sistema de los altavoces del “Villa Rosa”. Un condicionamiento que, por el contrario, y aun tratándose del mismo escenario, no se reconoce en el fragmento habitado

por *Un año de amor* y en el que, con bastante probabilidad, el recurso melódico con letra fuera incluido en la postproducción en la banda de sonido o bien modificado en términos de nitidez y calidad expresiva en la misma etapa de la “confección” del largometraje. Así, y retomando las dificultades indicadas al principio, frente a los diferentes detalles a partir de los que se ha defendido la continuidad temporal entre la secuencia protagonizada por Marina y la consiguiente en la que aparecen los diferentes miembros de su familia, en la porción narrativa de *Tacones lejanos* se aboga por aplicar la misma consideración, ya que, si bien Becky está, prácticamente, preparada para salir a escena, se desconoce la hora en la que será efectiva así como la relativa a la actuación del juez Domínguez en su condición travestida. Sí se sabe que sendos momentos tienen lugar por la noche, gracias a esa voz en *off* de Rebeca que acompaña a la lectura de la nota por parte de su madre, entendiéndose que, al producirse múltiples intervenciones imitadoras en la indicada sala de inspiración flamenca, como se deja entrever en la acción concluyente del encuentro sexual que mantienen Letal y la protagonista en el fragmento [29:34-32:24], es posible que la de la recreación de la Becky dama de la *chanson* fuera una de las primeras coincidente con esos últimos minutos preparativos de la artista real. En cualquier caso, la continuidad entre sendos espacios narrativos es propiciada por la manifestación melódica apoyada en el desvelamiento de su fuente y el consiguiente mantenimiento de la cámara en la localización resultante durante los segundos restantes del fragmento.

La reiterada función lubricadora, sinónimo del flujo conector entre dos referencias espaciales distinguidas, encuentra a su duodécima ejemplificación en el fragmento de *Volver* en el que se reconoce a la partitura vanguardista con letra en inglés compuesta por Craknell, Oakley y Waterfield. Al igual que se ha establecido para las tres canciones de Almodóvar&McNamara integradas en la producción de 1987, *A good thing* ha sido ya tratada debido a su condición intradieética, igualmente derivada por la localización en la que se desarrolla la secuencia a la que musicaliza. De esta forma, y habiéndose incluso determinado los puntos en los que se reconocen las modificaciones de la intensidad del sonido musical, reflejo de la aproximación del coche rojo en el que llegan al bar de la protagonista principal Sole y su madre, únicamente, destacar que, a tenor de lo propuesto, el mantenimiento de los diferentes pentagramas en el espectro sonoro y la referida adaptación del punto de escucha de los diferentes personajes en los que se fija la cámara durante el montaje de la porción narrativa supone una de las ejemplificaciones más fieles a la

realidad en tanto que Almodóvar convierte al espectador en un habitante más de la diégesis como también se ha señalado para casos previos. Propone, por tanto, un entramado melódico manifestante que, distinguido por esas alteraciones del volumen según las ubicaciones y contrario, *grosso modo*, a los estatismos expresivos anotados con precedencia, aboga por una suerte de experiencia real de la percepción sonora que, precisamente, por las condiciones de la fuente de la que emana la composición con recurso textual, es extensible a los alrededores del espacio en el que, realmente, reside propiciando tanto la unión de esos dos lados de la calle señalados páginas atrás como su consiguiente valoración en términos unitarios. Una función conectora que, sin embargo, no niega su también establecido rol ambiental.

Por último, *Se me hizo fácil* es el ejemplo que concluye este apartado y en el que, de acuerdo a lo establecido en la tabla, se identifica a la secuencia *in-on* resultante de la aplicación del parámetro “Procedencia del sonido”.



Fig. 65 - Robert sale de la sala donde está cantando Buika al percatarse de la ausencia de Norma. Su adentramiento en los jardines del pazo implica el distanciamiento del foco emisor del recurso melódico con letra. Fuente: [DVD] *La piel que habito* (edición 2012).

Si bien en párrafos previos se han determinado las características que participan de esa humanización de la expresión musical, condición *sui generis* de su naturaleza intradieгética, con independencia de la acción real o no de la entonación por parte de la cantante mallorquina y que no altera el trato subyugador de este integrante de la banda de sonido por parte de los diálogos, en estas líneas se concede el protagonismo a la secuencia y fórmulas que manifiestan la conversión de la condición *in* del ritmo latino del largometraje de 2011 a *on* y del consiguiente mantenimiento de la realidad que se acaba de establecer para *A good thing*. De este modo, Almodóvar inicia el

fragmento en la sala en la que está teniendo lugar la actuación musical habiendo quedado ya previamente anclado a ese escenario el punto de emanación y, por tanto, partiéndose de la condición *in* de *Se me hizo fácil*, una que iguala al fragmento protagonista de estas líneas con los correspondientes a las producciones de 1982 y 1987 ya comentados, musicalizados todos ellos por las creaciones interpretadas por Almodóvar&McNamara y en los que, de misma manera, la posterioridad establecida para las otras ejemplificaciones no encuentra cabida. Más allá de la tardanza comentada en cuanto a la plasmación y enfoque del conjunto artístico musical y de los rasgos comentados, lo relevante para este apartado se aprecia a partir del [01:17] (MF 18.2.), momento en el que el Doctor Ledgard empieza a desplazarse por la sala hacia su salida, motivado por la ausencia de Norma en ese mismo espacio. Una acción que concluye 17” después y en la que residen dos detalles a tener en cuenta: el primero de ellos es que, en lugar de concentrar el interés en el movimiento del personaje, el montaje se recrea en Buika, quien, a tenor de lo señalado con anterioridad, protagoniza las imágenes en un primer plano. Esta decisión, en la que late el segundo detalle, le permite al realizador naturalizar al devenir narrativo al comprenderse que ese fragmento de tiempo es, realmente, el necesario para llevar a cabo el desplazamiento del protagonista masculino; uno que, como resultado desde la perspectiva sonora, supone que en el [01:34] (*ibídem*) la voz y los instrumentos intérpretes de la versión del ritmo latino se escuchen más alejados. Como acompañamiento de fondo del descenso de las escaleras de Robert y su consiguiente posicionamiento en los jardines del pazo en el que se está celebrando el evento, el recurso melódico comienza a acentuar esta condición en el [01:55] (*ibídem*), anticipando, en cierto grado, el distanciamiento del personaje con respecto a la fuente melódica, dado que, escasos segundos después, se le muestra en una zona boscosa; es decir, la partitura con letra adquiere antes la identidad perceptible que le corresponde que la ubicación del personaje en ese punto espacial que la determina. Se reconoce, por tanto, una elipsis que, como se ha establecido para las precedentes, se cataloga como menor en tanto que, en verdad, el período de tiempo que niega es, prácticamente, irrelevante y, al mismo tiempo, no supone una alteración determinante del devenir narrativo más allá de la aglutinadora de los segundos necesarios para recorrer un área que, de acuerdo a lo mostrado, se define por una regularidad constituyente inhabitada de detalles condicionantes para la valoración del fragmento. Por el contrario, sí se los reconoce en la banda de sonido, ya que, en

el [02:05] del segmento narrativo, en las profundidades de los jardines, las trompetas dejan de escucharse concediendo su lugar a los gemidos procedentes de las relaciones sexuales que están manteniendo los invitados más jóvenes de la boda. Una sustitución que, de hecho, Almodóvar manifiesta visualmente, remarcando el punto de escucha adoptado y que, una vez más, implica la equiparación del espectador con el personaje en el [02:08] (MF 18.2.) a través de un primer plano.

Por tanto, y en términos generales, las 13 ejemplificaciones aglutinadas en este apartado constituyen un muestrario de modelos que, en cierto modo, responde a un esquema circular en espejo retrógrado (si en la de *Muy cerca de ti*, Pepi se aproxima al punto de emanación, en *Se me hizo fácil*, Robert efectúa el trayecto en su sentido contrario). Diferentes fragmentos musicalizados en los que, a pesar de reconocerse pequeñas negaciones temporales en las transacciones espaciales, se reconoce la caracterización de una continuidad tanto en términos narrativos puros (reduciendo e, incluso, negando a la ausencia propia, inherente que define al relato cinematográfico) como musicales que, en el caso de los últimos y, habitualmente, se expresa bajo el principio de la realidad.

4.5.2.2. Diferentes tiempos narrativos para un mismo discurso melódico: ¿t=0?

La segunda propuesta reconocida es la concerniente a la modificación temporal entre las dos secuencias que quedan musicalizadas por la misma canción. Un cambio que recupera con su propia enunciación al concepto de la elipsis recogido en el “Marco teórico” y que, como se detalla a continuación, responde a las propias diversidades catalogadoras que se han recogido. Se trata, por tanto, de un apartado en el que los fragmentos que se comentan presentan secuencialidades en las que la diferencia entre los tiempos narrativos es superior y, en consecuencia, más notable que para las identificaciones que se han referido más arriba y que, según lo expuesto, forman parte de ejemplos en los que se reconoce otro rasgo dominante que justifica su agrupación.

En cuanto al primero de los cuatro reconocidos se corresponde con el segmento narrativo musicalizado por la cuarta inclusión de *Nur nicht aus Liebe Weinen*. Como viene siendo habitual, previamente abordado, subyace en él la identificación *a posteriori* de la fuente emisora con una modificación consecuente, también, comentada interesando para estos párrafos el planteamiento propuesto por Almodóvar y su consecuencia en el tratamiento del tema alemán.

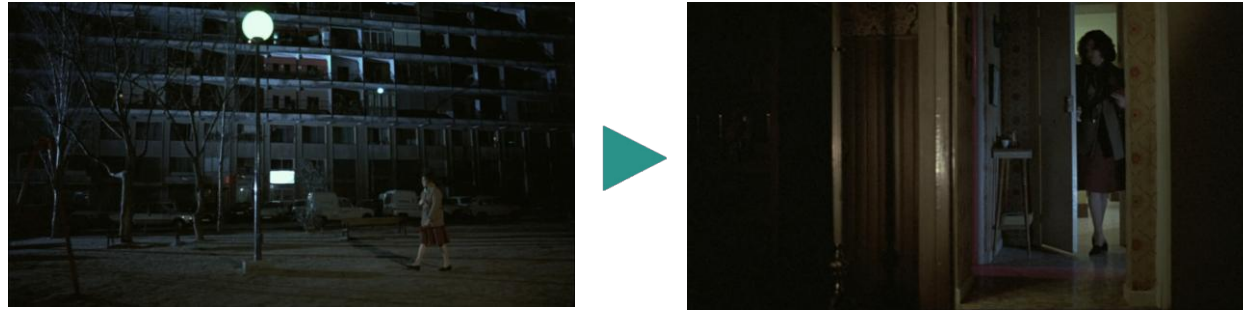


Fig. 66 – Gloria, acompañada por Zarah Leander, tarda menos tiempo que el probable en regresar a su casa después de su paso por la farmacia. Fuente: [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005).

De esta forma, el citado violín que, en su condición de solista, interpreta un pentagrama agudo, representante, en su condición dramática, de la propia situación anímica de Gloria, se incorpora a la banda de sonido sin que exista una sincronía con la acción del personaje, dado que, frente a otros casos, como, por ejemplo, el relativo a *Por toda a minha vida*, la apertura de la puerta del establecimiento es posterior a su entrada. La protagonista, quien se suelta el pelo en el [00:07] (MF 4.5.) es mostrada paseando en solitario por un parque para, 2'' después, ser capturada en un primer plano que evidencia el fallo de record al continuar con el cabello recogido y que, nuevamente, libera en el [00:12] (*ibídem*). El anclaje del recurso melódico al espacio interior se produce 2'' después cuando la voz de Leander se incorpora a la interpretación de la partitura, coincidiendo con la llegada del personaje femenino al mismo. De esta manera, se reconoce la condición obviada del tiempo en este punto: de acuerdo a la localización exterior, Gloria no se encuentra en el área en el que se ubica su edificio y, si fuera así, es imposible que suba y acceda a su casa en esos 2'' propuestos. En este sentido, y dada la incorporación del pentagrama vocálico-textual, se considera que, probablemente, Almodóvar propicia la coincidencia por el remarcado sentido emocional que ostenta *Nur nicht aus Liebe Weinen* y que, como se muestra en el [00:19] y en el [00:29] del indicado segmento, enerva a la protagonista, estado emocional justificado, también, por esa hartura que manifiesta en el 4.3. dada la reiteración de la escucha por parte de su marido. Asimismo, es a partir de ese mismo punto del montaje en el que la condición *in* es adoptada por la melodía con letra: su sonoridad más opaca contrasta con la reverberación de las cuerdas en su estado previo (evocadora, en cierto grado, del sinfonismo steineriano) denotándose

su procedencia de otro espacio de la vivienda diferente a la entrada en la que se encuentra el personaje. Además, la evocación subyacente de Antonio, como el referente al que queda ligada en su estado de leitmotiv, se humaniza, sonoramente, en el [00:24] [MF 4.5.] cuando llama la atención de su esposa desde la supuesta misma ubicación en la que se posiciona el punto de emanación y que se hace efectiva en el [00:27] (*ibídem*) al identificarse en el plano tanto al personaje masculino como a la radio encargada de la diegetización de la partitura con componente textual. Junto a la elipsis, motivo que implica la integración de *Nur nicht aus Liebe Weinen* (3p) en este apartado, se reconoce a otro principio que extiende puntos de conexión con el anterior y es que, además de la diferencia de volúmenes entre los dos segmentos según la procedencia del sonido, la canción alemana no sufre alteración alguna cuando la cámara se posiciona en el interior de la casa de Gloria y Antonio, ni siquiera, cuando la primera se aproxima a ese origen expresivo. Por tanto, un nuevo caso en el que acomete una especie de función de acompañamiento e, incluso, colchón melódico que se comprende, al mismo tiempo, determinada por el diálogo que tiene lugar entre la pareja; es decir, posicionando al componente melódico con letra en un segundo nivel de la pirámide sonora desde su identificación *in*, niega cualquier cambio posterior aprovechando esa cierta condición de fondo que permite su entonación continuada.

Bajo similares condiciones se expresa *Soy infeliz* (2p), ejemplificación en la que se presentan varios detalles imitadores del previo. Así, Pepa se encuentra en la calle en la que se ubica el edificio de su ático, tirando las pertenencias de Iván, bajo la mirada oculta, al encontrarse escondida en su coche, de Paulina, su pareja actual. En el [00:10] (MF 7.2.), momento en el que el personaje masculino, quien se encuentra en el interior de una cabina telefónica dejándole el citado mensaje y que concluye con sus mejores deseos futuros, la protagonista se posiciona a su mismo nivel, pero, con la distancia suficiente como para no darse cuenta de su presencia. Una vez el personaje de Maura ha salido del plano, aparece en el fondo del mismo su ex mujer, Lucía. Hasta entonces, el bolero de la producción de 1988 sólo se ha enunciado en términos instrumentales, los correspondientes a sus primeros compases interpretados por las trompetas y una guitarra, encontrando a la conclusión del ligero incremento de su intensidad manifestante en el [00:08] (*ibídem*), aprovechando, al mismo tiempo, que la voz dialogada se encuentra en sus últimos pulsos interpretativos. Como se ha especificado en el apartado anterior a raíz de la naturaleza

intradiegética de este discurso melódico con letra, la entrada de la protagonista en su ático se produce en el [00:12] (MF 7.2.) o, lo que es lo mismo, sólo 2” después de su aparición precedente en el plano. Al igual que se ha establecido para el caso de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Ese tiempo transcurrido no es viable en su concepción real, existiendo, nuevamente, esa negación del trayecto que supone la entrada y subida en ascensor hasta el ático, propio de la historia, y que no encuentra expresión en el relato resultante. Pero, la equidad también se reconoce en términos sentimentales, ya que la canción entonada por Lola Beltrán despierta en Pepa esos mismos recuerdos del pasado que Zarah Leander en Gloria (a pesar de que esta no es la receptora directa de ese mensaje musicalizado, como sí se ha establecido para con la protagonista de *Mujeres al borde de...*). En sendos casos, los dos personajes femeninos, interpretados, además, por la misma actriz, reaccionan de igual manera: silenciando a ese discurso melódico que las desestabiliza emocionalmente (parando la radio, en el caso de la segunda y lanzando el vinilo por la ventana, en el de la primera; de acuerdo a lo recogido). También en este sentido, la modificación de las características de la creación melódica con componente textual se produce a partir de esos 12” del fragmento, punto del montaje en el que Pepa se enfrenta a la expresión musicalizada de la mentira de Iván, y que se aplica contrariamente a lo identificado en la porción narrativa 4.5. Almodóvar respeta a la par que recrea el propio cambio que *Soy infeliz* sufriría si, igualmente, su foco de origen fuera descubierto de forma real; esto es, manteniendo la tendencia de presentar a sus canciones en volúmenes dominantes desde, prácticamente, sus inclusiones en la banda de sonido, la apertura de la puerta supone un ligero incremento de la intensidad manifestante que culmina en el [00:14] (*ibídem*) coincidente con el final del movimiento. Al incorporarse la protagonista al espacio interior, ese sonido musical *on*, que señalaba su procedencia de la propia diégesis durante los segundos previos, queda anclado y denominado por la categoría *ix*; aquella que justifica que, a partir de este momento y hasta el final del fragmento, a pesar de la reubicación de la cámara en el exterior (durante el segmento [00:21-00:38]), no sufra ninguna alteración más; ausencia promovida, también, porque durante esas escenas únicamente se expresa Paulina y de forma puntual.



Fig. 67 - Pepa, Iván, Paulina y Lucía protagonizan el fragmento habitado por la segunda inclusión de *Soy infeliz* y la elipsis que niega el ascenso de la cámara al ático. Fuente: [DVD] *Femmes au bord de la crise de nerfs* (edición 2005).

Antes de concluir el comentario dedicado a la porción narrativa del largometraje de 1988, se considera oportuno remarcar unas coincidencias que, precisamente, por su naturaleza ostentan el distintivo de la excepcionalidad, aunque, *grosso modo*, ya que, a partir de lo examinado y como se recoge en las “Conclusiones”, Almodóvar tiene, entre sus marcas autorales, la independencia constituyente de los fragmentos musicalizados en cuanto al diálogo entre la planificación y las acciones y el fraseo melódico. Para el caso del residuo por la segunda presencia del bolero interpretado por la cantante mexicana, esta dualidad no se respeta en los puntos anunciados y que se corresponden con los siguientes del fragmento del universo: como se ha determinado más arriba, el “Soy infeliz” inaugural, le recuerda su suerte a Pepa justo en el momento en el que abre la puerta del ático; en el [00:21] (MF 7.2.), cuando es entonado el “Vive feliz, mi bien”, segunda parte de la primera estrofa, es Iván quien le sucede en el plano siendo él en el que se revierten esos mismos deseos positivos que, previamente, le ha dejado grabados en su contestador a su ex pareja; mientras que la que fuera su mujer cobra protagonismo en el [00:25] (*ibídem*), ocupando la imagen, si bien, su aparición ocasiona una doble ruptura de la frase musical al sonar la parte “Si el amor” junto al personaje masculino, el “or” arrastrado del sustantivo completado por “para siempre he de” lo hace acompañando al femenino para que el verbo “sentir” se exprese, nuevamente, al recuperarse la figura de la ex pareja de la protagonista. Precisamente, el “Soy infeliz” que se escucha en el [00:30-00:32] (*ibídem*), propio de la segunda estrofa mantiene al mismo referente visual; una igualdad que se considera fruto de la causalidad; es decir, si bien Pepa se encuentra, en el tiempo narrativo presente, en un estado emocional inestable; Iván también

asumió ese rol en el pasado, dados los problemas mentales de la que fuera su mujer y quien, en cierta medida, sigue siendo fuente de dificultades. Una mujer que manifiesta diegéticamente lo entonado por Beltrán, puesto que, como muestra el realizador, continúa viviendo en esa etapa pasada en la que, por ende, el latido del amor hacia el que fuera su marido y padre de su hijo sigue existiendo. Además, no debe olvidarse la presencia en esta parte del montaje de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* de Paulina apreciándose, consecuentemente, la coexistencia de lo que serían los tres tiempos emocionales del protagonista masculino narrados en el relato: el pasado primigenio habitado por Lucía; el pasado reciente, incluso, presente en el que figuraba Pepa y el presente con rasgos futuros del compartido con la abogada y quien, a tenor de la definición del protagonista masculino, parece estar abocada a ese mismo emplazamiento en la posterioridad.

Frente a los dos casos anteriores, el tercero de este apartado se diferencia por la evidente elipsis practicada a nivel temporal y cuya percepción se reduce a través del flujo instrumental expresivo, recurso que, al mismo tiempo, permite equipararlo en este sentido al otro ejemplo de su misma producción analizado con precedencia: *Piensa en mí* (2p). Así, la *chanson sentimentale* de *Tacones lejanos* participa de la continuación de dos secuencias que responden a tiempos narrativos diferentes: aprovechando esos pulsos iniciales para acompañar en la salida de la casa de Rebeca y Manuel a sendos personajes y a quienes se les une Becky, el montaje no traslada al espectador al “Villa Rosa” hasta el [00:05] (MF 9.1.), momento en el que la imitación de la artista aparece tras una cortina.



Fig. 68 – Los primeros compases de la versión del *C'est irrécupérable* de Nino Ferrer suplen la negación del tiempo manifestante entre la salida de los personajes de la casa y su llegada y acomodación en el “Villa Rosa”. Fuente: [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991).

La diferencia entre los dos momentos narrativos es, como se ha matizado en las primeras líneas, superior a las reconocidas para las ejemplificaciones de 1984 y 1988, al no tratarse ya sólo del acceso (en esta situación, en sentido contrario) a la vivienda, también, el propio desplazamiento desde esta a la sala ubicada en el centro madrileño y la propia entrada y acomodación del trío de personajes en una de sus mesas. Sin embargo, merece destacarse que, entendiéndose que, dadas las características que muestran durante el número musical, llevarían ya unos minutos en el establecimiento, la versión del guión plantea la llegada de Rebeca y sus dos acompañantes *in media res* del número musical protagonizado por Letal

Pour entrer, on doit descendre un escalier tapissé d’amusantes affiches pop. Pendant que le trio descend, on entend une vieille chanson de Becky qui parvient du fond de la boîte. Becky se reconnaît tout de suite et, tandis qu’elle descend les marches, elle murmure et mime quelques mouvements qui sont reproduits exactement sur la scène par Femme Létale. Le montage passera de Becky à Femme Létale et vice-versa. A en juger par la réaction du public, Femme Létale connaît son métier. L’imitation est parfaite, le maquillage rappelle beaucoup le modèle original.²⁹³ (Almodóvar, 1990, p. 31)

Más allá del incumplimiento de lo descrito y que, a tenor de una referencia previa, se ha determinado como habitual en la filmografía almodovariana, en el fragmento 9.1. la aplicación de la versión de Luz Casal mantiene la funcionalidad protagonista de la continuidad; transitiva, de acuerdo a los parámetros analíticos propuestos, siendo destacable que, si anteriormente se ha señalado la variación del volumen, en esta ocasión, *Un año de amor* se mantiene constante a lo largo de su expresión (recordando, así, a la de *Canción del alma*); ausencia de modificación que, al mismo tiempo, responde tanto a la naturaleza de la secuencia y que no es otra que la propia del género narrativo musical como a la mera necesidad de dotar de linealidad al relato disminuyendo, de acuerdo a lo propuesto, la apreciación real de ese tiempo transcurrido oculto. Relacionado con la primera idea, el cineasta incumple, incluso, lo dispuesto en el guión para con la alternancia

²⁹³ “Para entrar, se tiene que descender una escalera decorada de divertidos carteles de estilo pop. Mientras que el trío baja, se escucha una vieja canción de Becky que procede del fondo del local. Becky se reconoce rápidamente y, mientras que descende los escalones, murmura e imita algunos movimientos de ella misma que son reproducidos con toda precisión por Femme Letale durante la actuación. El montaje pasará de Becky a Femme Letale y viceversa. Teniendo en cuenta la reacción del público, Femme Letale conoce su rol. La imitación es perfecta, el maquillaje recuerda mucho al modelo original. El vestido es, también, perfecto, se ha debido ver en una de las escenas precedentes, antes de la marcha de Becky a México, únicamente, el sonido no es maravilloso, pero, esto forma parte del encanto del momento”. Traducción de la autora.

de planos concediendo el mayor porcentaje expresivo visual a la actuación, si bien, en el fragmento [01:38-02:00] (MF 9.1.), inaugurado por el comienzo de la tercera estrofa²⁹⁴, posterior al primer estribillo, la cámara plantea una sucesión de imágenes, resultado de un barrido de izquierda a derecha, protagonizadas por Becky, Rebeca y Manuel para, en el [01:57] (*ibídem*) regresar a su punto de partida mostrándose a la madre de la protagonista incómoda al descubrir la mirada apasionada y provocadora de su antiguo amante y actual yerno y el enfado consecuente nacido en su hija. De hecho, es, precisamente, en el plano en el que se muestra al personaje masculino en su vertiente seductora y que comparte con su mujer en el que se escucha a la frase “Y lo que sufrirás”, mensaje clarividente de su propio devenir y en el que ese padecimiento va a ser puntual dado su fallecimiento. Asimismo, el único contraplano que se reconoce como tal se identifica en el [02:51] (*ibídem*) cuando Becky absorbe un trago de su bebida acompañada de la enunciación de la selección “Un año de amor/Y entenderás” siendo continuada por su imitador 4” después en el montaje, quien alcanza el final y clímax de su interpretación. Otro detalle final que merece ser aludido es que el fragmento, según sus condiciones de extensión para este universo, finaliza de la misma manera que comienza; esto es, con Letal surgiendo de esa zona del “Villa Rosa” de acceso restringido para el público, en cierta forma, por las cortinas y ocasionando una nueva elipsis al concluir la actuación con el transformista en el escenario y la secuencia posterior ha sido precedida de ese descenso y regreso a los camerinos negados en el montaje.

La cuarta y última propuesta en la que se altera al componente temporal supone la duplicación del planteamiento anterior: la partitura sacra de Rossini empieza a desarrollarse durante el partido de fútbol en el que juegan el Padre Manolo, Enrique e Ignacio, una de las actividades que formaba parte del programa específico del día del cumpleaños del director religioso como declara la voz en *off* del último, reclamo que, de igual forma, supone una modificación del orden al propiciar un *flashback*, sustancia del discurso que protagoniza uno de los apartados posteriores. Así, y a pesar de que los dos integrantes de la banda de sonido no son coincidentes en su expresión, pero sí consecutivos, el fragmento 15.3. se establece como paradigma de la diversidad temporal y espacial sustentado, también, en su propia categoría de perteneciente al relato intrafílmico.

²⁹⁴ “Te has parado a pensar/lo que sucederá/todo lo que perdemos/y lo que sufrirás”.



Fig. 69 - Las actividades especiales que conforman el programa festivo del colegio se incluyen de forma continuada en el montaje musicalizadas por el *Kyrie* de Rossini. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004).

Reside en la consecución manifestante de la voz infantil y fílmica de Ignacio (al corresponderse con la del actor de la producción de Enrique) y de la partitura coral del compositor italiano una diferencia a la par que aproximación, según los casos, con respecto a las ejemplificaciones ya comentadas: similar a *Nur nicht aus Liebe Weinen* (4p) y *Soy infeliz*, el *Kyrie* acompaña a dos secuencias en las que, sin embargo, la restricción manifestante para con la primera, no es tan remarcada como en los otros dos casos. Y es en este hecho en el que se identifica al distanciamiento con respecto a la inclusión de *Un año de amor* en la que, únicamente, 5" acompañan a la porción narrativa previa, estableciéndose, en este sentido, una cierta equidad con varios de los ejemplos abordados en el apartado previo, pero, en los que, según se ha matizado, las diferencias temporales son menores. Así, los pentagramas interpretados por el órgano y el coro de voces blancas dilatan, en su ejercicio interpretativo, la conversión *on-in* establecida.

Sirviéndose del propio *fade in* de la grabación incluida en el CD de la banda sonora comercializado y promoviendo, en paralelo al ascenso de su volumen, el silenciamiento de los sonidos intradieгéticos, el fragmento de la *Petite messe solennelle* se incorpora a la banda de sonido en el [00:08] (MF 15.3.) para establecerse de acuerdo al parámetro referido en el [00:30] (*ibídem*). Durante esos segundos se expresan, en solitario, junto al instrumento aerófono, los melismas entonados por Anna Fernández, álter ego musical de Ignacio. Una porción del montaje que se corresponde con la creación de los dos equipos mixtos profesores-alumnos para jugar el partido y en la que, igualmente, reside una elipsis menor (manteniendo la conceptualización propuesta más arriba) que evita el proceso de la puesta en marcha del enfrentamiento deportivo

más otras dos alteraciones del tiempo atípicas en la filmografía almodovariana: la primera de ellas, ubicada en el [00:30-00:35] (MF 15.3.) ejemplifica al alargamiento, ya que el desarrollo de la acción (el disparo de un sacerdote a la portería defendida por el Padre Manolo) se dilata superando la condición temporal real de su ejecución (es decir, el tiempo del relato supera al de la historia en su manifestación). La segunda, suerte de consecuencia de la anterior, se reconoce en el [00:35-00:38] (*ibídem*) y responde a la categoría de la pausa al parar la imagen congelada del indicado portero evitando esa tentativa de gol el tiempo del devenir narrativo; acción bajo la que se produce, al mismo tiempo, la continuación de la historia o, lo que es lo mismo, el inicio de una nueva ofensiva, manteniendo la terminología futbolística, punto correspondiente a la cifra final del segmento aludido y en el que se retoma la constante rítmica del relato. De hecho, y aumentando su excepcionalidad en tanto aglutinador de las condiciones temporales, Almodóvar repite la fórmula doblemente después de que la actividad física se exprese de forma naturalizada: en el [00:40-01:07] de la misma porción narrativa coincidiendo con la llegada de Ignacio a la portería defendida por Enrique y el [01:11-01:18] (*ibídem*) cuando la cámara se centra en capturar el intercambio de miradas entre los dos niños, origen de su aproximación sentimental. Precisamente, es en el momento en el que el minuto sobrepasa en 18” su expresión cuando la identidad intradieética es adoptada por el *Kyrie*: aprovechando la entonación de una de las reiteradas alabanzas “Kyrie eleison”, la cámara se introduce en la capilla escolar retratando ese encuentro ocular comentado entre los dos niños recientemente enamorados y del que cabe destacar que el movimiento de Enrique responde a esa especie de llamada que supone el agudo “entonado” por Ignacio como solista del coro. Merecen abordarse dos aspectos en este sentido: el primero, ese volumen inalterado que crea el tejido melódico sobre el que fluye el citado montaje condicionado por las modificaciones temporales, dotando de unidad a dos de las actividades del señalado día festivo y que comparten, por esa misma naturaleza, un grado de continuidad por sí mismas. Y el segundo, que remite a ejemplificaciones ya abordadas, aunque con un evidente índice de realidad, las características de la grabación y que recrean, *grosso modo*, la acústica inherente al escenario religioso al percibirse un sonido envolvente de las voces y el instrumento así como reverberaciones de las notas entonadas en el propio espacio.

La señalada diferencia residente en el tercer fragmento musicalizado de *La mala educación* se amplifica en la salida del recurso melódico con letra de la banda de sonido: participando de una nueva elipsis que niega, en el tiempo del relato, la muestra de las acciones que suceden entre el propio desarrollo del oficio religioso y todo lo restante que acontece hasta la hora de la comida, el *Kyrie* se expresa hasta el posicionamiento de la cámara en el comedor de los alumnos, abandonando el espectro sonoro gradualmente y cediéndole su posicionamiento a la voz del Padre José quien acude, como se ha explicado páginas atrás, a buscar a Ignacio para que entone el regalo del Padre Manolo (*Jardinero*). Por tanto, se refuerza el postulado defendido hace escasas líneas, dado que el cineasta aún tanto en términos de montaje, como sonoros a través de la partitura de Rossini a las tres referencias que Ignacio, con su citada voz en *off*, expresa en los primeros segundos del fragmento: aludiendo a ese día especial, remarca que “se organizaban campeonatos deportivos, actos religiosos y comíamos un menú especial”, acciones que, como se viene de describir, son expresadas en su totalidad en el segmento narrativo comprendido entre el [30:13] y el [32:48] del largometraje de 2004.

Por tanto, y recapitulando lo desarrollado a lo largo de estas páginas, la pregunta planteada en su título obtiene como respuesta que, en un porcentaje mayoritario, esos diferentes tiempos narrativos que quedan conectados a través de las canciones en los fragmentos examinados son iguales a cero en tanto que, mientras que la historia sigue desarrollándose en su realidad constituyente, el relato niega a esas acciones y momentos en su conformación. Por su parte, la cifra restante se reconoce en esas otras dos alteraciones temporales, la pausa y el alargamiento, que hacen acto de presencia en el fragmento 15.3. Unas modificaciones que, sin embargo, no contrarrestan a la dominancia de la elipsis, puesto que, a tenor de lo detallado en el apartado 4.5.2.1. (“Historias entonadas, espacios aunados: la canción como flujo continuador”), estas, en esa categoría que se ha determinado como menor, son igualmente reconocibles en otras porciones narrativas que, según lo propuesto, al quedar soterradas bajo las variaciones espaciales, responden de forma más completa a este otro criterio quedando agrupadas, por ende, bajo la conceptualización espacial que, de misma forma, se ha apreciado en estos casos: *Nur nicht aus Liebe Weinen* anexa la localización del parque con la de la vivienda de Gloria y Antonio; *Soy infeliz*, el exterior y el interior (ático) del edificio de Pepa; *Un año de amor*, la casa de Rebeca y Manuel y el “Villa Rosa” y el *Kyrie*, en su concepción específica, diferenciada y tripartita, el campo de fútbol, la capilla y el

comedor de los alumnos. En suma, unas equidades que, en lo concerniente a la filmografía almodovariana, determinan la tendencia de la coexistencia de los cambios de tiempo y espacio o, dicho de otro modo, la fina línea que los distingue en su aplicación y practicidad narrativos.

4.5.2.3. Sonidos modulados: cuando tiempo y espacio renaturalizan su procedencia.

En este tercer punto se desgranar las características de cuatro fragmentos del universo que, por las especificidades de los vaivenes del sonido melódico por el espectro sonoro, se diferencian de las ejemplificaciones anteriores: salvo uno, todos responden a la triple posibilidad de la procedencia; mientras que el diferenciado mantiene constante a la variable que adopta presentando una reasignación de la fuente emisora. Casos que, al mismo tiempo, encuentran a su causalidad en el tiempo y el espacio narrativos; conductores de su identidad.

El primero de los ejemplos es el musicalizado por la porción del sainete lírico reconocida en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Previamente se ha establecido la condición presente del *playback*, complementada por una segunda diegetización de la fuente (el transistor o radio que lleva Berlanga), al igual que la pausa enunciativa de la soprano y el tenor que, verdaderamente, entonan *Por qué mis ojos* continuada por su citada recuperación en el punto mismo del inicio del estado estático.

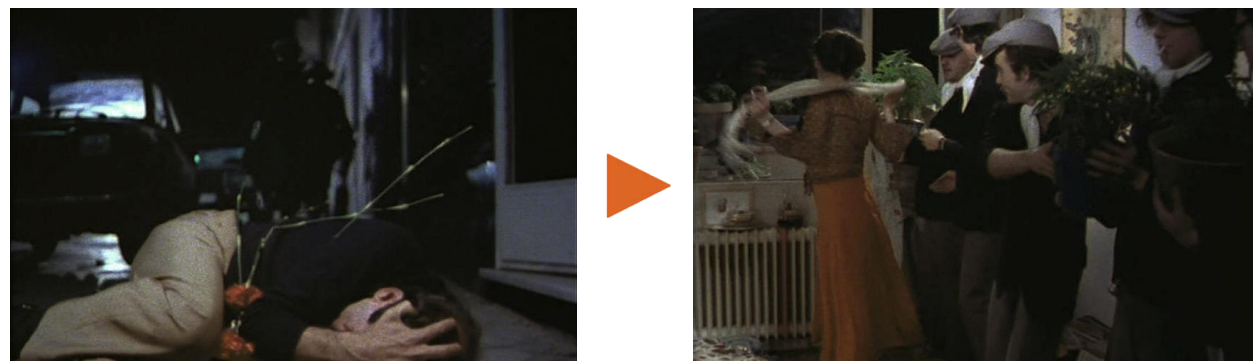


Fig. 70 – Almodóvar plantea la primera de las secuencias sonoras espectrales (*in-on-off*) en el fragmento musicalizado por *Por qué mis ojos*. Fuente: [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003).

Su relevancia a la par que dificultad comienza, precisamente, a partir de este momento: en el [01:08] (MF 1.3.) el discurso melódico (la voz de Mari Pepa entonando su respuesta a Felipe, correspondiente con la estrofa final del extracto y encabezada por las frases “¡El hombre de mis

fatigas, /*pa'* mí siempre en cuerpo y alma” se aprecia un segundo después) se reinserta en la banda de sonido acompañando a los Bomitoni y Poch quien, después de haber materializado la venganza, salen corriendo. Así, hasta el [01:16] (*ibídem*), el montaje se mantiene en la calle, testigo del acontecimiento violento, mientras que, 3” antes, los amigos de Pepi han desaparecido del plano con la consiguiente alteración de la procedencia del sonido que de *in* se convierte en *on*; planteamiento sustentado en la previa categorización intradieética de la partitura con letra de 1897, si bien, tanto cuando los miembros del conjunto musical están propinando los golpes, como cuando se distancian con esa velocidad comentada, no se vislumbra en ninguna de las imágenes al sistema reproductor. Ejerciendo como modelo convertido en tendencia por los comentarios antecedentes, la composición de Chapí, Silva y Fernández Shaw, retomada en su volumen inicial, asume la condición de tejido señalizador de la continuidad que, sustentada en una elipsis, posiciona al relato en el interior de la casa de Pepi negándose, por tanto y una vez más, el trayecto y el acceso a la misma. Reubicación de la cámara que, igualmente, implica la modulación a *off* de *Por qué mis ojos* más la primera presencia del catalogado como narrador melódico externo: según se distingue en el segmento, Berlanga ya no lleva a la fuente en sus brazos al participar de la recolección de las plantas de marihuana de la protagonista, suerte de moneda de cambio por el castigo dado al supuesto marido de Luci. *A priori*, se considera que, manteniendo la lógica de la primera parte de la porción narrativa, podría encontrarse en algún punto del espacio. Por el contrario, no se la reconoce y, además, aparece esa figura extradiegética que se encarga de la disminución de su intensidad manifestante y consiguiente salida del espectro sonoro que, además, no es coincidente con un final ni de fraseo ni de estrofa denotando su actuación (de hecho, si bien se aprecia un ligero *fade in* iniciado 5” antes del final del fragmento superponiéndose las voces de los personajes y acelerando su negación presencial en la banda de sonido). Se entiende, así, que la propuesta conectora almodovariana, con esa breve reducción temporal subyacente, se explica en términos de causa-consecuencia; es decir, como se acaba de señalar, el premio por cumplir con el plan de venganza son las macetas que, hasta ese momento, adornaban la ventana de Pepi quedando sendas referencias del trato musicalizadas por la misma canción; una que vuelve a remitir a la alusión previa de la asociación del policía con la antigua España y que, de misma forma, señala al origen del conflicto, ya que fue esa marihuana reconocida por el personaje

interpretado por Félix Rotaeta la que le lleva a casa del femenino, produciéndose la violación y naciendo la “sed de venganza”, como se especifica en el intertítulo, de la última. Sendos fragmentos quedan relacionados, por tanto, a través de *Por qué mis ojos*.

Para descubrir al segundo ejemplo en el que el realizador recurre a esta misma fórmula, pero versionada, hay que avanzar 24 años en su filmografía o, lo que es lo mismo, posicionarse en *La mala educación*. *Cuore matto*, a tenor de lo anunciado en un párrafo previo, acompaña a Enrique e Ignacio en su trayecto al chalet del primero, si bien, su condición intradieética no es reconocida desde su aparición en el espectro sonoro, como tampoco facilita esta conexión el diálogo que se produce entre los dos personajes, teniéndose que recurrir, como se ha explicado, a una secuencia posterior para dotarlo de su significación verdadera. Así, los compases iniciales y que, como viene siendo constante, son instrumentales (interpretados por un bajo eléctrico) se perciben, aumentando progresivamente su volumen, a partir del [00:07] (MF 15.5.), tomando como señal inclusiva a la frase “Lo raro es que te mantengas de pie” que dice Juan/Ángel ante la propuesta del cineasta intrafílmico que le cede las llaves de su coche rojo ante un estado que no le concede tranquilidad alguna para conducir. Little Tony se incorpora a la masa musical en el [00:16] (*ibídem*) con ese “Corazón loco” que titula a la composición con recurso textual de Savio y Ambrosino, momento justo en el que el hermano de Ignacio se sienta en el vehículo. Nuevamente, se reconoce en este punto a otra de las dicotomías guión-montaje: en el primero, Almodóvar establece que la canción italiana comienza a escucharse cuando arranca el vehículo (*cfr.* 2004, p. 83) anticipando su inclusión en la versión final del largometraje.



Fig. 71 – *Cuore matto* responde a la triple procedencia *on-in-off*, con presencia de la posterioridad catalogadora, en su acompañamiento de Enrique e Ignacio a la casa del primero. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004).

A partir del [00:27] (MF 15.5.) y respondiendo, de nuevo, a un tiempo cero para el relato al encontrarse el automóvil en una carretera alejada del bullicio que define a la calle en la que estaba aparcado y de la que parte la porción narrativa, se produce el anclaje de *Cuore matto* a la diégesis: el rostro de Enrique esconde una especie de felicidad, causante de la pregunta “¿Te acuerdas?” a su amante y que continúa a la mirada que dirige al reproductor, evidencia complementaria de su naturaleza interna²⁹⁵. Frase que, asimismo, coincide en su finalización con la interpretación de la frase “Che tu voi bene a un altro e non a me” (“Que tú quieres a otro y no a mí”²⁹⁶) del artista pop-rock italiano. En este sentido, y extrapolando los límites del análisis que habita este apartado, la coexistencia en el espectro sonoro del diálogo entre los dos personajes masculinos, clarividente para el realizador en cuanto al desconocimiento en términos de identidad como de recuerdos compartidos para con su supuesto amor de la infancia, y la canción de 1967 plantea una complementariedad, dado que la segunda estrofa, que es la que se escucha en este segmento narrativo, narra, precisamente, el desencanto por ese amor que ya no existe imposible de aceptar²⁹⁷. La partitura con pentagrama vocálico-textual conoce, durante estos segundos, una disminución de su volumen, si bien, lo más destacable en términos de expresión sonora es que se ha mantenido con el mismo hasta este

²⁹⁵ Manteniendo la referencia al guión y, en paralelo a otras incluidas antes, Almodóvar vuelve a concederle al lector la clave para la interpretación tanto sonora como significativa de esta secuencia al especificar que “Dentro del coche de Enrique se escucha ‘Cuore matto’ en el casete, una canción que solían oír en los 60, cuando salían los fines de semana del colegio” (2004, p. 83).

²⁹⁶ Traducción de R. Dassisti y M. Páramo.

²⁹⁷ “Un cuore matto, matto da legare,/che crede ancora che tu pensi a me;/non è convinto che sei andata via,/che mi hai lasciato e non ritornerai!”. (“Corazón loco, loco de atar,/que cree que aún tú piensas en mí;/no está convencido de que te hayas ido,/que me has dejado y ¡ya no volverás!”). Traducción de R. Dassisti y M. Páramo).

momento y, además, no ha sufrido modificación de nitidez o grano (como, por ejemplo, sí se ha dispuesto para *La bien pagá*) cuando su procedencia se ha convertido de *on* a *in* siendo emitida, además, por una fuente que condiciona su identidad “en las ondas”. Ahora bien, el incremento de su intensidad se produce en el [00:55] (MF 15.5.) en paralelo a la exteriorización de la cámara que muestra la llegada del coche al destino y que es continuada por un incumplimiento más de Almodóvar de la lógica normativa y que promueve el posicionamiento del sonido fuera de los límites diegéticos: entre el [01:02] y el [01:13] del mismo fragmento, el automóvil desaparece detrás de una verja opaca, realizando la imagen un barrido hacia la izquierda que, siempre acompañada por la voz de Little Tony y los instrumentos que interpretan junto a él *Cuore matto*, en un estatismo manifestante, va en busca de la pareja protagonista. De hecho, la apertura del sistema de acceso, con su consiguiente sonido, se produce a la par que finaliza la entonación de la última palabra del estribillo. Los últimos segundos del fragmento se presentan musicalizados por el bajo eléctrico que, en su soledad manifestante y con una constante rítmica sustentada en corcheas, parece recrear el latido de los corazones de Enrique e Ignacio, si bien, cada uno de ellos en un estado anímico y emocional diferente: el primero, confuso y dubitativo en cuanto a la posible mentira que acaba de descubrir y el segundo, emocionado, al ser consciente de que su objetivo de ser el actor protagonista de la adaptación fílmica de *La visita* se perfila cada vez más próximo. Por tanto, la secuencia de la procedencia sonora en el quinto fragmento de la ficción número 15 del universo se aproxima al que le ha precedido en estas páginas, si bien, distando del mismo no sólo en su inversión *in-on* inicial, también en que, frente a la identificación precisa de la fuente de la que emana *Por qué mis ojos*, *Cuore matto* queda ligada a la radio vehicular por la propia naturaleza de la secuencia y del referente espacial, a pesar de que no es mostrada en ningún momento y que, incluso, sus condiciones aplicativas y expresivas invitan más a su consideración “de foso” completa que a la citada alternancia con la “de pantalla”, unificadora de los dos conceptos previos.

Esta complejidad aumenta sus dimensiones con el tercer caso al distinguirse a una de las fórmulas chatmanianas en las que pasado y presente narrativos coexisten a través de la voz y la imagen, respectivamente: *Por el amor de amar/Pelo amor de amar* (2p) responde a la secuencia manifestante *in-on-off*, plasmación, de acuerdo a lo señalado, de la doble interpretación contigua que, de hecho, queda referida en su título. Esta sucesión de la procedencia sonora ya ha sido

abordada, si bien, y manteniendo la propuesta que, equitativamente, se ha estipulado para ejemplificaciones de similares rasgos, se resume en estas líneas para completar y comparar con las dos abordadas. La diegetización de la fuente emisora a través de Buika, adopta la condición del *hors-champ* como consecuencia del posicionamiento de la cámara en el área del jardín en la que Vicente y Norma mantienen su encuentro sexual frustrado, acción paralela a la interpretación de la versión castellana de la partitura con letra y que se produce a partir del [00:36] (MF 18.3.). Almodóvar no sólo respeta el cambio de fraseo melódico para la alteración espacial, si no que también y, como propone para la modulación establecida en el fragmento 18.2. de la misma producción, modifica la condición expresiva de *Por el amor de amar*; es decir, la voz de la artista balear y las notas del piano no se mantienen en el mismo volumen, denotándose la distancia de los personajes con respecto al punto de emanación. Una ruptura de la tendencia que se ha venido refiriendo y que, *grosso modo*, invita a considerar, precisamente, que la aneja identificada como prototípica en los comentarios previos, no va a tener lugar. De hecho, y según se ha recogido páginas atrás, la conjunción se plantea entre las dos voces musicales femeninas con la consecuente desaparición del pentagrama instrumental en la grabación brasileña correspondiente a la entonación *a cappella* primigenia de *Pelo amor de amar*. Así, se reitera al minutaje del [00:51] (*ibídem*) al ser el momento en el que se produce la conversión extradiegetica del discurso melódico con letra. Si bien la propia catalogación teórica de la referencia vocal de Ana Tena responde a ese concepto *off*, al transgredir los límites espaciales de la porción narrativa también se produce en términos temporales, a tenor de lo recogido al inicio e, igualmente, en base a la defensa interpretativa propuesta en un apartado previo, al reavivarse el trauma infantil de Norma dada la correlación de la canción compuesta por Manzon y Toledo con su madre y su propia muerte. Esta voz que procede del pasado, que remite a ese otro fragmento comentado en su concepción genérica comparte puntos en común con esa otra masculina que protagoniza *Mujeres al borde de un ataque de nervios*; pero, sobre todo, recupera, en cierta medida, a la maternal presente en el fragmento [59:49-1:00:22] de *La flor* y que discurre, en un segundo momento, por el pasillo de la casa de Leo hasta llegar a ella. Se trata, por tanto, de un caso que, recurriendo a las conceptualizaciones habituales, puede ser denominado como un *flashback* sonoro-musical que, sustentado en su condición leitmotívica, evoca en el tiempo presente un acontecimiento anterior

que, de igual forma, se actualiza o, mejor dicho, se duplica al acompañar a la nueva acción traumática para la hija del Doctor Ledgard. Ahora bien, la función dual de prosopopeya sonora y psicologización acometida por *Por el amor de amar/Pelo amor de amar* (2p) puede originar las dudas de si, realmente, al responder a un pensamiento, a una procedencia mental del personaje femenino de la secuencia, por qué no es concebida como interna a la diégesis. Esta consideración establece puntos conectores directos con los postulados planteados para con *Sufre como yo* y *Por toda a minha vida*, fragmentos para los que se ha determinado la exterioridad del recurso musical con pentagrama vocálico-textual: más allá de las aplicaciones interioristas que puedan recibir, el posicionamiento de su foco emisor responde a las directrices del narrador, del propio autor de la obra cinematográfica quien determina el empleo de estas partituras para magnificar la condición dramática de las porciones narrativas en las que se ubican, pero en ningún momento la fuente queda retratada o ubicada dentro de los espacios implícitos o explícitos superándose, como en este caso, las barreras de la diegetización.

Por último, la cuarta fórmula secuencial, distante en su propuesta de la única y triplemente manifestada previa, se reconoce en el fragmento habitado por la expresión inicial de *Piensa en mí* y del que, con antelación, se ha determinado su condición leitmotívica, la asociación de la composición con letra con madre e hija así como esa identidad doblemente intradiegetica al mostrarse su punto de emanación humano en el teatro y a su resultante versión radiofónica en la celda común siendo esta condición la que determina la continuidad de la categoría del tipo de sonido según su procedencia. Así, su inclusión en este apartado se debe a que sí se reconoce la citada modificación de la naturaleza de la fuente sustentada en una falsa evolución *in-on* la cual se detalla a continuación y de la que merece remarcarse el tratamiento del componente sonoro quedando patente su condición de recurso melódico que se expresa “en las ondas”. También y, antes de iniciar el comentario, señalar que, a través de este fragmento, Almodóvar repite, *grosso modo*, la alternancia constante referida para los fragmentos de *Tu loca juventud* y *Nur nicht aus Liebe Weinen* (3p), donde la unicidad del emplazamiento no existe según el planteamiento propuesto en esta Tesis Doctoral, y que niega, consecuentemente, la direccionalidad en un solo sentido residente en los restantes casos.



Fig. 72 - Frente a la triple procedencia del sonido manifiesta en los casos previos, en la segunda ficción de la década de los 90, Almodóvar propone una reasignación de la condición *in* de *Piensa en mí* en su expresión inicial. Fuente: [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991).

La segunda canción versionada por Luz Casal que se escucha en el montaje de la cinta de 1991 comienza con la humanización diegética, irreal de su voz en el personaje interpretado por Marisa Paredes. El *continuum* expresivo establecido para fragmentos ya comentados, favorecedor de la correlación significativa de los dos espacios a los que aúna y que, en esta ocasión, participan de un montaje alterno mantiene también la invariabilidad de su volumen durante los primeros planos rodados en la celda común en la que se encuentra Rebeca ([00:33-00:45] MF 9.2.) reforzando esa conjunción que, apriorísticamente y de acuerdo a lo señalado, no invita a la consideración *in* del bolero de Lara y sí a su concepción *on* en tanto que se conoce que las líneas melódicas surgen del teatro en el que actúa su madre. De hecho, la equidad entre ambos escenarios queda manifestada, igualmente, a través de la planificación, ya que el último plano correspondiente al carcelario es protagonizado, en su parte derecha, por el rostro de Rebeca apareciendo después en el teatral el de su madre en una posición centralizada. Si bien el montaje regresa a la celda común 15” después, el movimiento de Rebeca, quien se muestra inquieta en su cama, no es motivo suficiente para determinar la recepción de *Piensa en mí* en ese espacio, también, al mantenerse inalterada su intensidad expresiva. Así, no es hasta el [01:14] (*ibídem*) cuando la condición “en las ondas” es asumida, paralelamente, a la aproximación del personaje a la radio, fuente emisora. Opuestamente a lo que se ha definido para otros segmentos musicalizados, en este sí se modifica la nitidez, el grano del discurso sonoro remarcándose la naturaleza de su procedencia, pareja a una disminución del

volumen e, igualmente, por el condicionante espacial: en el caso del teatro, los diferentes pentagramas conformantes del bolero presentan aumentada su capacidad manifestante a través del sistema amplificador (micrófonos, altavoces) mientras que, en la dependencia carcelaria, la radio es uno de los sistemas creadores de sonidos diegéticos conjuntamente con los propios diálogos entre las internas, consecuencia, a la par, de su condición ambiental. Merece destacarse, también, la propuesta que hace Almodóvar a través de este planteamiento: como se ha venido especificando, la canción unifica a las dos unidades espaciales perdiendo su condición intradieética primaria en la última referencia del minutaje incluida para convertirse en un sonido “en las ondas”. Un proceso que incumple, *grosso modo*, con el principio de la veracidad, dado que, si bien ese *continuum* aporta un tejido constructor en términos de significado, la supuesta voz de Becky y las dos cuerdas pulsadas que la acompañan no se reconocen más próximas a su hija conforme esta se acerca al dispositivo del que emanan. Una inversión de la lógica perceptiva también reconocida en los casos previos de *Nur nicht aus Liebe Weinen* (presencias inicial y cuarta). Erigiéndose como el fondo que acompaña a la citada conversación que se produce entre Chon, Luisa y Rebeca, en la que la última solicita silenciar a la partitura con letra y quien, ante la negativa de su dueña, intenta su compra; *Piensa en mí* se expresa, en este momento, a través de su estribillo y, concretamente, de su tercera frase, “Cuando quieras quitarme la vida”. A pesar de que, por su tratamiento, su identidad intradieética es aceptada desde el inicio del intercambio de palabras, su condición *in* propia no se establece hasta el [01:31] (MF 9.2.) cuando la radio roja de la que surge forma parte del plano estando sobre una de las camas de la pareja de internas y de las que comienza a alejarse la hija de la cantante; movimiento que no encuentra a su igual en la banda de sonido al mantenerse la cámara estática y, por ende, el punto de escucha asumido corresponde al de Luisa y Chon. Reside en este detalle la diferencia principal con respecto a lo establecido para el proceso contrario, ya que, frente a este segmento del montaje en el que el movimiento se produce a partir de uno sobre sí mismo del captador de la imagen, el precedente responde a un acompañamiento del personaje; es decir, se produce parejamente al de Rebeca por el pasillo que enlaza su litera con las dos camas de las citadas mujeres. Aprovechando unos pulsos en los que sólo se manifiestan las líneas melódicas instrumentales para retomar el volumen inicial, distintivo de que el realizador respeta, por tanto, la propia estructuración de la partitura, para no alterar la

imagen *in media res* de un fraseo melódico, en el [01:36] (MF 9.2.) vuelve a ser Becky del Páramo, entonando la frase “Cuando quieras quitarme la vida”²⁹⁸, la protagonista del plano; uno que, seguido por un movimiento circular de la cámara, culmina con el giro de la artista en un ataque emocional motivado por la negación de libertad que define a la vida de su hija en ese momento narrativo, remarcado en la propia presentación de la actuación, según se ha detallado páginas atrás. La unicidad espacial del teatro se impone a partir de este punto del fragmento concediendo planos, en su oscilación por sus dimensiones, al juez Domínguez y Paula, dos de los presentes en el patio de butacas. Antes de concluir este comentario, dos detalles finales: el primero de ellos, la tendencia almodovariana de la asignación *a posteriori* de la identidad del discurso melódico con letra según su procedencia basada, al mismo tiempo, en la remarcada invariabilidad de su intensidad expresiva. Una aplicación de continua presencia que tiene entre sus consecuencias directas a una denominación, en cierto grado, errónea que necesita de esa continuidad del relato para establecerse, correctamente; es decir, si en este fragmento se hubiera tomado como referencia al primer diálogo espacial entre la celda común y el teatro, *Piensa en mí* se entendería en términos de *on-in*; necesitando, como, de hecho, se plantea, la visión de las restantes secciones configuradoras para su determinación *in* constante dadas, igualmente, esas condiciones del volumen referidas. El segundo aspecto destacable es que, si bien los sonidos intradieгéticos son distinguibles en las fracciones rodadas en el espacio carcelario se mantiene esta condición en el teatral, incluso, al tratarse de una actuación musical que, naturalmente, supone el silenciamiento de los restantes posibles focos sonoros y que es perceptible en el [02:14-02:20] (*ibídem*) a través de la pulsera que lleva Becky. Una apreciación que, a pesar de no modificar ninguno de los postulados presentados a lo largo de estas líneas, establece equidades y diferencias con otros fragmentos en los que se interpretan *playbacks* y humanizaciones siendo, por ejemplo, reconocible el primer caso para con el musicalizado por *Cucurrucucú paloma* y en cuya parte final se escuchan los pasos de Marco por la arena a la par que la voz de Caetano en la lejanía o, en cuanto al segundo, la existencia única de los pentagramas vocal y pianístico en el de *Por el amor*

²⁹⁸ Es remarcable que la misma porción textual sea la que acompaña al doble proceso diegetizador y su consiguiente modificación; ya que, como se ha establecido, es la que suena cuando Rebeca se enfrenta a la radio emisora y la que interpreta su madre cuando el montaje regresa al teatro, justamente, en la continuidad conformante del fragmento.

de amar/Pelo amor de amar (2p), en su parte castellana, y en el que la sala en la que actúan Buika y “Melón” Lewis se define por la ausencia de cualquier otro sonido que no sea el emitido por ellos.

Por tanto, y a tenor de lo especificado para cada uno de los cuatro casos expuestos en este apartado, se establece que, como se recoge en su título, la variación designativa de la canción según el parámetro “a.2.” del “Diseño de la investigación” en el universo responde más al condicionamiento espacial que temporal, sobre todo, si se tiene en cuenta que se han identificado dos elipsis menores (en las porciones narrativas habitadas por el fragmento del sainete lírico y el tema entonado por Little Tony), un montaje alterno y un *flashback* sonoro-musical de acuerdo al concepto planteado. Esto es, no se producen modificaciones de la sustancia tiempo de manera determinante, mientras que, por su parte, la del espacio se erige, prácticamente, como causa de la nueva asignación de identidad a través, asimismo, de diferentes técnicas y fórmulas (la presencia del narrador melódico externo para el caso de 1980 y la inclusión de un sistema reproductor, para el de 1991; compartiendo el de 2004 sendas propuestas y diferenciándose el relativo a 2011 en tanto se efectúa a través de la voz en *off* del propio personaje en su etapa infantil). Una diversidad que amplía la multiplicidad de las tendencias en relación a la partitura con letra en las ficciones almodovarianas.

4.5.3. Conversaciones entre *tempo*, tiempo y espacio: la canción extradiegética como banda sonora.

En este nuevo punto del apartado dedicado a las partituras con letra según su categorización por la ubicación diegética de su punto de emanación se concentra el interés en siete integrantes del cancionero filmico almodovariano que, hasta el momento, han sido abordados superficialmente o apenas referidos. Se trata, así, de los casos diferenciados por la condición externa de su fuente y que, por tanto, quedan agrupados bajo el parámetro denominativo “músicas de foso”. En este sentido se aprecia, además, que la mayoría de ellos responden a un mismo principio alterador de la sustancia temporal del discurso al ser resúmenes, por lo que, el relato expresa reducidamente a un conjunto de acciones que necesitan de un período de tiempo mayor para su realización en la historia.

Una de las coincidencias que se revelan al analizar a cuatro de los siete fragmentos es la presencia de desplazamientos de los personajes a través de medios de transporte. Cronológicamente, el

primero de ellos es el musicalizado por *Se nos rompió un amor* y cuyos primeros segundos ya han sido comentados a raíz de esa negación de la naturaleza intradiegetica que Almodóvar plantea a través de las acciones del personaje pero que no encuentran a su igual en la banda de sonido. De esta forma, el resumen reconocido en *Kika* inicia su expresión a partir del [00:38] (MF 10.1.) y acoge al desplazamiento de Ramón desde su puesto de trabajo, a tenor de lo mostrado inicialmente en el montaje hasta “Casa Youkali”. Sin embargo, y como también se ha determinado para casos previos, se identifica a una hibridación de las alteraciones temporales en diferentes momentos. La primera de ellas, en el [00:46] (*ibídem*) cuando el vehículo rojo, previamente mostrado en esa posible autopista madrileña, aparece por una carretera secundaria, incluso, comarcal reconocible por el entorno campestre en el que se dibuja. Nuevamente, el realizador mantiene su preferencia por mostrar un nuevo espacio sin respetar la enunciación completa de una de las frases melódicas coincidente con la última de la primera estrofa, “Se nos *queó* en las manos un buen día...”. La cámara se posiciona en el asiento del copiloto 7” después, poco antes de que Fernanda de Utrera interprete el “Se nos rompió el amor” inaugural de la segunda estrofa, concentrando su interés en el perfil del personaje masculino, mientras que el fondo apenas es perceptible por la velocidad del desplazamiento. Aprovechando unos pulsos interpretados en solitario por la guitarra española se produce otro cambio de planificación en el [01:06] (*ibídem*) que conlleva la adopción de la mirada subjetiva al verse su espejo retrovisor y, por consiguiente, lo reflejado en el mismo. Un resultado visual que remite al cierto grado de ocultación, de aislamiento que define a la vivienda de su madre y Nicholas. Ahora bien, reside en esta propia estrategia la denuncia del movimiento que por sí mismo manifiesta el transcurso del tiempo; uno que, en su realidad ejecutante, necesita más de los 1’40” filmicos para su realización aunque definido por esa secuencia de porciones espaciales que suponen la demostración del trayecto del vehículo conducido por Ramón por diferentes escenarios. “Jamás duró una flor”. La pronunciación del sustantivo le sirve al realizador como señal para volver al personaje capturado de forma frontal en el [01:20] del fragmento, mientras que, después de 12”, el plano se abre para mostrar la llegada del coche a las inmediaciones de la parcela familiar, volviendo a respetar el fraseo musical y coincidiendo con las notas solistas de la cuerda pulsada. El trayecto finaliza en el [01:40] (*ibídem*) y, por ende, el propio resumen manteniéndose, sin embargo, *Se nos rompió el amor* en la banda de sonido extrapolando su alcance

a lo que acontece en las secuencias posteriores. En este sentido, su dominancia queda puntualmente reducida a partir del [02:04] (MF 10.1.) cuando, entrando corriendo en su casa alertado por los disparos, el protagonista masculino se encuentra con su padrastro al que le pregunta por su madre.



Fig. 73 – *Se nos rompió el amor* acompaña a un fragmento en el que la sustancia temporal es doblemente alterada. Fernanda de Utrera se convierte en el álter ego musical del narrador anticipando el devenir narrativo. Fuente: [DVD] *Kika* (edición 2000).

Ahora bien, Almodóvar propone una coexistencia entre los dos integrantes de la banda de sonido sustentada en la ausencia de acoplamiento a nivel textual, ya que los personajes se intercambian las frases durante unos pulsos instrumentales y acotados por las frases “Pero el invierno llega, aunque tú no quieras.../Una mañana gris, al despertarnos”. La cantaora de Utrera recupera su protagonismo en el [02:10] (*ibídem*), coincidiendo con el plano del rostro del cadáver maternal, manteniendo su condición de banda sonora de esta porción narrativa del largometraje de 1993 hasta el [02:51] (*ibídem*) cuando, después de un desvanecimiento de su intensidad expresiva, sale por completo del espectro sonoro. Con esa presencia final del narrador melódico externo al contar la versión flamenca de la canción con más compases posteriores que no se incluyen en el montaje sonoro, *Se nos rompió el amor* continúa la constante del flujo melódico con letra que supera las distinciones temporales (en este caso, las residentes entre los puntos de inicio y final del desplazamiento) y espaciales y, de misma forma, un cierto *tempo* narrativo sustentado en el musical, en tanto que la constante rítmica de la guitarra española se equipara con el interno de los diferentes planos iniciales propiciado por la propia naturaleza de la acción y, sobre todo, del medio a través del que se hace efectivo el movimiento. Ahora bien, este no se altera cuando la cámara se introduce en la vivienda siendo más pausados los gestos de los personajes. Así, este primer ejemplo supone el

establecimiento de una serie de características al no establecerse la música sólo como el acompañamiento de la imagen, sobre todo, la significa al no existir información textual, dialogada alguna hasta sus últimos segundos y siendo la letra la que anticipa, doblemente, el devenir narrativo: ese amor roto, muerto, realmente, asesinado entre la madre de Ramón y Nicholas y el propio latente entre el personaje masculino y Kika es el que habita todo el relato no siendo manifiesto su estado hasta sus acciones finales. Al mismo tiempo, el cineasta-autor plantea el diálogo entre las localizaciones internas y externas, aunque no siempre respetando el mismo orden manifestante, como se detalla para con los siguientes casos.

La segunda ejemplificación en la que la composición con pentagrama vocálico-textual es extradiegética y dinamiza a la composición visual se encuentra en *Carne trémula* e incluye una diferencia relevante con respecto al precedente: frente a la unicidad presencial de Ramón durante gran parte del fragmento, en la expresión de *El rosario de mi madre* se alternan imágenes protagonizadas por David (equiparable con el novio de Kika al ser el que se desplaza en coche, si bien, el rojo tradicional torna a un burdeos que, por su misma condición, denota metafóricamente al sangriento final del matrimonio entre el antiguo policía y su esposa) y Víctor. Una dualidad que, igualmente, manifiesta la propia condición social y económica de sendos personajes: el marido de Elena, a pesar de su movilidad reducida, es la imagen de una marca deportiva y cuenta con un medio de transporte para su único uso o familiar; mientras que la futura pareja de la protagonista, vive en una casa modesta en un barrio que, como señala Clara, recuerda a antiguos países en guerra (*cfr.* [39:10-39:22]), aun encontrándose próximo al futuro centro neurálgico económico y empresarial de Madrid, y tiene que hacer uso de los públicos dada su reciente libertad e integración social y laboral. Un segundo distanciamiento entre sendos fragmentos se produce a través del posicionamiento de la versión de Cavagnaro en la línea de montaje de la cinta de 1997 puesto que, próximo al *plot point* que desencadena el desenlace narrativo, se opone, prácticamente, a esa ubicación inicial de *Se nos rompió el amor* la cual, de hecho, y según lo recogido, cuenta con algunas referencias de los créditos iniciales en los planos durante los que se expresa. Este segundo punto de inicio expresivo supone la reiteración de la tendencia conjuntiva habitante en la mayoría de los fragmentos comentados: los compases iniciales de la variante flamenca de la composición con la autoría de Cavagnaro, a cargo de una guitarra española, inician su expresión en el [00:44]

(MF 12.3.) justo después de que Sancho responda con una bofetada a la propuesta de la separación de su mujer. El hecho de la despedida, subyacente y anticipado en esta secuencia e historia que aborda la canción, como Almodóvar refiere en el guión de la película (*cf.* 1997, p. 156)²⁹⁹, encuentra a otro punto conector con la pareja no sólo al ser Clara antigua bailarina y actual profesora de esta disciplina artística, también, al coincidir con el plano concluyente de este segmento narrativo y en el que reside un cuadro del personaje ataviado, precisamente, de acuerdo a los cánones folklóricos nacionales. Sin embargo, los protagonistas reales del fragmento 12.3. del universo son, como se ha determinado al inicio, David y Víctor. Este último es el que aparece primero cuando la cámara se posiciona en una localización exterior mostrándole al salir de su casa en su minutaje [00:52], siendo 8” después cuando el antiguo policía aparece en el cuadro y dentro del vehículo comentado, rasgo compartido con el segmento narrativo de la tercera película de la década. En este sentido, el esquema inclusivo de los dos personajes es parejo al de los diferentes pentagramas, ya que, junto al antiguo interno se incorpora la guitarra eléctrica mientras que la voz del cantaor catalán hace lo propio para con el segundo erigiéndose una sincronía de tiempos (del montaje y musical).



Fig. 74 – El posicionamiento intermedio de *El rosario de mi madre* propicia la conjunción de dos secuencias regidas significativamente por la historia entonada por Duquende. Fuente: [DVD] *Carne trémula* (edición 1997).

Adoptando un punto de vista retraído, la cámara muestra cómo Víctor sale de la zona descampada pasando al lado del coche de David reconociéndose a una nueva y doble equidad entre lo visual y lo sonoro: primeramente, en el [01:13] (*ibídem*) cuando, al aproximarse los dos personajes haciéndose patente al proyectarse el primero en el espejo retrovisor, Duquende entona las últimas palabras de la frase conclusiva de la primera estrofa (“Cita de los dos”) que, guiadas por el tiempo

²⁹⁹ Debe mencionarse en este sentido que, además de especificar que el cantaor que interpreta la versión es Duquende, el manchego alude en términos interpretativos comparativos a María Dolores Pradera, artista nacional en la que recae, junto a los citados Troveros criollos, la popularización de *El rosario de mi madre*.

futuro del verbo “ser” (“Esta será la última cita...”) determina, precisamente, una de las secuencias siguientes y que no sólo supone el encuentro definitivo entre los dos hombres con los que se relaciona sentimentalmente Elena, también el desvelamiento del verdadero autor del accidente por el que el policía perdió parcialmente su movilidad. En segundo lugar, en el segmento [01:22-01:34] (MF 12.3.) el cantaor interpreta con florituras y melismas el “¡Ay! No es como para morir.../Pero desecha ya” los cuales encuentran a su igual en la imagen al avanzar la cámara hacia una de las torres Kio y, posteriormente, de ese nivel más elevado desciende, “cae” para, a ras de suelo, en la misma posición que los personajes, capturar cómo el marido de la protagonista decide seguir al autobús en el que se monta su futura pareja. De hecho, es remarcable cómo Almodóvar respeta a los fraseos melódicos y los toma como referentes, junto a ese pulso y cadencias realizados relativamente *ad libitum* prototípicos del flamenco, para los cambios de plano; así, el “¡Ay! Aquella ilusión” identificado en el [01:38] (*ibídem*) se corresponde con David; mientras que “A nadie yo en el mundo daré mi corazón”, reconocido 8” después, lo hace con Víctor.

Continuando con la misma fórmula, el despertar del interés del ex policía por saber a dónde se dirige el antiguo interno se produce en el [01:55] (*ibídem*), momento en el que se enuncia, por primera vez, el estribillo de la partitura de Cavagnaro y que, en su concepción fílmica, asigna la demanda de la devolución emocional al personaje interpretado por Javier Bardem anticipando su propia suerte, si bien, la petición se expresa en términos de distanciamiento propiciado por él mismo. Lo que acontece hasta el final del fragmento es el propio desarrollo del resumen, puesto que, únicamente transcurren 29” desde que decide seguir al medio de transporte público hasta que descubre que el supuesto culpable desciende en la parada del autobús posicionada frente a la entrada de “El Fontanar”, el hogar infantil que dirige Elena. Si para el caso del viaje de Ramón se ha detallado la ubicación próxima de la cámara y la adopción del punto de vista subjetivo; de este segmento narrativo de *Carne trémula* destaca la alternancia de los planos en los que se ve a través de los ojos de David y aquellos otros, procedentes de la mirada del narrador³⁰⁰, que evidencian el

³⁰⁰ De este modo, la secuencia de minutajes y consiguientes conjunciones letra de la canción-plano planteadas son las siguientes: [02:05] “Tú no eres quien merece conservarlo”-imagen que muestra cómo el coche de David se posiciona detrás del autobús en el que viaja Víctor; [02:08] “Tú ya no vales nada para mí”-cámara en el asiento del copiloto que captura cómo el antiguo policía se empieza a poner nervioso; [02:13] “Devuélveme el rosario de”-mirada subjetiva de la parte trasera del transporte público; [02:18] “(El rosario de) mi *mare*”-plano en picado

nerviosismo y la preocupación que nacen en él al descubrir que Víctor trabaja con su mujer, posible amenaza para su bienestar sentimental, y que, precisamente, son los que habitan sus últimos segundos, negando los específicos del trayecto y en los que subyacen, por tanto, de nuevo, una elipsis. Se suman a estas características diferenciadoras que, frente a la libertad del montaje visual con respecto al devenir discursivo melódico con letra para el caso de 1993 y que, de acuerdo a lo detallado, responde a la premisa dominante en la filmografía almodovariana, en esta ocasión y como se recoge en la nota al pie, sólo dos de las frases musicales son fragmentadas, lo que implica que la citada correspondencia entre los dos canales informativos y significativos se estructuran no tanto en paralelo como sí en busca de una precisión equitativa en su concepción manifestante. Ahora bien, uno de los rasgos que comparten los fragmentos 10.1. y 12.3. del universo es que en ambos la exterioridad diegética de *Se nos rompió el amor* y *El rosario de mi madre* se define por su posicionamiento en el primer nivel de la pirámide sonora justificado, asimismo, por la inexistencia de diálogo alguno y que, en cada uno de los casos, supone una modificación específica: la reubicación en el secundario para el inicial y la desaparición de la banda de sonido para el otro promovida por el emplazamiento de la cámara en el interior del hogar infantil donde se produce el intercambio de frases entre dos de las trabajadoras.

El tercer habitante de estas páginas es el musicalizado por la partitura compuesta e interpretada vocal e instrumentalmente por Ismaël Lô y que, al igual que el anterior, ha sido referido en uno de los primeros apartados con motivo de la cierta imitación residente en las porciones narrativas en las que se reconoce a un desplazamiento motivado por una búsqueda. La letra en senegalés de *Tajabone* se convierte en ese manto sonoro, como establece el mismo realizador en el libreto de *Viva la tristeza!* (2002b). Del trayecto Madrid-Barcelona que efectúa Manuela para reencontrarse con su pasado; uno que reitera la fórmula híbrida del resumen y la elipsis, pero que, al mismo tiempo, acoge en su expresión cinematográfica a diversos detalles que suponen un distanciamiento para los compartidos por los dos precedentes. El primero de ellos es que el medio de transporte cambia y el vehicular se convierte en un tren de alta velocidad; además, junto a este, se altera el

del conductor del vehículo burdeos; [02:24] “Y *quéate* con todo lo demás”-recuperación de la mirada subjetiva precedente; [02:28] “Lo tuyo te lo envió”-repetición de la imagen citada en segundo lugar; [02:31] “Cualquier tarde,/no quiero que me veas”-mirada subjetiva que aprecia cómo Víctor desciende del autobús y se adentra en “El Fontanar” y, finalmente, [02:34] “Nunca más”-regreso a la última planificación señalada para el policía.

género del personaje que, frente a la dominancia masculina, cede el protagonismo al femenino. El segundo se localiza en el guión, dado que, si en el de la producción de 1997 el realizador no sólo alude al cantaor que versiona la partitura firmada por Cavagnaro, también remite a una de las artistas nacionales que lo ha incluido en su repertorio; en el de la 1999 el referente musical se define por su ausencia quedando descrito el significado de la secuencia³⁰¹. El tercer aspecto supone una inversión de lo comentado hace escasas líneas: si las voces de Fernanda de Utrera y Duquende son las primeras que se reconocen en los segmentos narrativos en los que se expresan; en el que se valora en estas líneas es la de Manuela la que inicia la expresión textual haciéndolo a través de su voz en *off* sobre los compases inaugurales interpretados por la guitarra eléctrica a partir del [00:15] (MF 13.1.) y cediéndole ese rol a Lô en el [00:59] (*ibídem*). Previamente a esa inclusión, el diálogo música-imagen responde a un doble espacio: el interior del túnel por el que se desplaza el tren, mostrado durante 33” (entre el 29 y el 42 correspondientes al fragmento) y con la consiguiente reducción de la duración real del viaje (alrededor de 2h30’ en la actualidad), por tanto, resumen en sí mismo; y el citado plano aéreo que revela la ubicación urbana del relato en la capital catalana.



Fig. 75 - El pasado de Manuela renace con su regreso a Barcelona musicalizado por la voz de Ismaël Lô entonando *Tajabone*. Fuente: [DVD] *Todo sobre mi madre* (edición 1999).

Manteniendo a la canción como guía constructora del mensaje visual, Almodóvar presenta a Manuela en el interior de un taxi justo en el momento señalado en el que el artista senegalés entona el “Tajabone” inaugural de su composición, mientras que la segunda frase de la primera

³⁰¹ “Manuela va en el interior del compartimento de un tren, sola y casi a oscuras, con sus pensamientos. Punto de vista del largo túnel. Por el deterioro y la oscuridad parece un túnel interior, por el que Manuela conecta con su pasado” (Almodóvar, 1999, p. 44).

estrofa, “Tajabone danioul Tajabone”, (“Tajabone, vamos a celebrar el Tajabone”³⁰²) coincide con la selección de planos de la construcción religiosa diseñada por Gaudí (a partir del minutaje [01:09] del fragmento). La constante temporal en sus dos identidades mantiene la referencialidad para la tercera, “Abdou Diambar niary maleyka la” (“*Abdou Diambar* constituye dos ángeles”³⁰³) siendo la cuarta la primera que sucumbe a la dominancia de los diálogos, ya que, con la cámara dentro del vehículo, se recoge la pregunta ya indicada que efectúa el taxista ante lo atípico del destino de su viajante y que es esa zona en la que, presumiblemente, debe encontrarse el pasado buscado. A pesar de este planteamiento inicial en el que se aboga por la citada correspondencia entre el *tempo* y, sobre todo, los desarrollos específicos de cada una de las frases musicales con respecto a las secuencias de planos, la función del manto sonoro, de ese colchón melódico, según el concepto que se viene aludiendo, se hace más efectiva a partir del [01:34] (MF 13.1.) cuando, después de mostrarse a la Agrado hablando con un cliente conocido, coincidente en su presencia con la interpretación de “Mon Mouné la ndegam diouli ga” (“-Él- Te preguntará si has rezado”³⁰⁴), ya no se reconoce a esa equidad precisa entre los dos significantes. De hecho, la presentación de la hermana Rosa tiene lugar en el [02:19-02:22] (*ibidem*), justo cuando la entonación de la frase musical ya se ha iniciado, si bien, ha de remarcarse que se trata de la misma que suena en el momento en el que la amiga de Manuela aparece en el plano; por lo que, recurriendo a la propia estructura de la partitura en su desarrollo normalizado, el realizador repite una asociación que, atendiendo al contenido literario de *Tajabone*, confirma lo propuesto en el apartado anterior en el que se ha abordado a esta referencia de la *world music*: en su rol protagonista, el personaje de Roth es el referente para estas otras dos mujeres, una especie de salvadora que contribuye a que la transexual deje de trabajar la calle y se convierta en la asistente personal de Huma Rojo, mientras que, para con la religiosa, actúa como una madre supliendo este mismo rol para con su hijo, el tercer Esteban. Es decir, la asignación del mismo recurso melódico a los dos personajes femeninos anticipa el devenir del relato comprendiéndose que la figura de Manuela, en su concepción central de la trama, ejerce como el propio *Tajabone* inaugurando nuevos períodos vitales extensibles a

³⁰² Traducción de Zackaria Camara.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ibidem*.

ella misma, recepcionista de las propias acciones que lleva a cabo para con las otras. Ahora bien, el recorrido de Manuela por el descampado vuelve a responder a la directriz melódica en su estructuración, pero desde una propuesta fragmentaria ya que, después del señalado segmento de independencia, a partir del [02:26] (MF 13.1.) plantea una cadena de planos que remite a la establecida para *Carne trémula*: en el citado minutaje se adquiere la mirada subjetiva mostrándose a las transexuales y prostitutas que conforman el escenario de la oferta para los demandantes vehiculares quienes crean una suerte de rotonda cíclica posicionándose en el mismo la partitura con letra en la tercera frase de la segunda estrofa³⁰⁵; la segunda mitad de la misma acompaña a una nueva imagen exterior, cedida por el narrador, que muestra, 5” después, cómo el taxi se desvincula del movimiento circular. Por su parte, la primera enunciación de la oración conclusiva de la porción melódica (la señalada líneas atrás “Tajabone, danioul Tajabone”) se percibe como integrante de la banda que suena, mientras que el medio de transporte es captado desde su parte posterior saliendo de la zona; para, en su repetición, expresarse en el mismo momento en el que la mirada de Manuela descubre el ataque que está sufriendo Agrado (en el minutaje [02:44] del fragmento). En este sentido, es remarcable que el título de la composición con línea melódica con letra también quede asignado, por su coincidencia, a la protagonista quien aparece justo después en la imagen, en una suerte de plano-contraplano.

Por tanto, y en términos generales, la musicalización del único fragmento de *Todo sobre mi madre* que se hace a través de una canción se define por el diálogo entre los tiempos y las referencias espaciales que denominan a este apartado guiados, igualmente, por la constante sonora. A pesar de que, según lo determinado, *Tajabone* comienza en un posicionamiento secundario en la pirámide sonora, debe tenerse en cuenta que la entrada del pentagrama vocálico se produce cuando ya se ha establecido en el dominante, por lo que se reconoce la correspondencia con lo establecido para los dos casos previos, perfilándose, en consecuencia, una nueva aplicación. De este modo, los dos cantaores flamencos y el intérprete de la *world music* adquieren el rol textual principal acaparando el interés informativo, si bien, en el caso del senegalés, se reconoce la imposibilidad interpretativa señalada para la mayor parte de los espectadores. Con esto, lo que se quiere decir es que, en estos segmentos, las voces musicales son las que destacan, las que orientan

³⁰⁵ “Mon Mouné la ndegam worr ngam” (“-Él- Te preguntará, otra vez, si has ayunado”. Traducción de Z. Camara).

su significación quedando relegados a esos segundos finales los diálogos intradieгéticos que, incluso, en la ejemplificación del relato de 1999 se caracterizan por su práctica ausencia. Y, precisamente, lo mismo se establece para el cuarto caso que comparte naturaleza con los que se vienen de comentar: el habitado por *Werewolf* y extraído del montaje de *Los abrazos rotos*.

En términos correlativos, el fragmento de 2009 reitera a la par que recupera al tradicional coche rojo, mientras que aglutina a las presencias humanas previas: si Manuela se opone en concepto de género sexual a Ramón y David, en este los dos personajes que lo protagonizan son los conformantes de la pareja Lena-Mateo. Además, otro de los aspectos que dista de los analizados con precedencia es que, frente a la alternancia dominante del interior de los vehículos y las miradas subjetivas de los tres protagonistas, en esta ocasión el resumen se perfila como un compendio de referencias espaciales que, en su concepción primigenia, asumen una función geográfica en tanto describen y refieren a la isla lanzaroteña. Es decir, Almodóvar propone una sucesión de secuencias que, durante los 57” que necesitan para su expresión, crean un retrato específico del escenario insular que, al mismo tiempo y en su identidad filmica reduce a ese mismo período de tiempo que, como se ha comentado a raíz del ejemplo anterior, necesita de más minutos e, incluso, horas para su realización verdadera. La versión que Cat Power hace de la canción folk firmada por Hurley comparte con la columna sonora compuesta por Iglesias la presencia de la familia de las cuerdas siendo, de hecho, la guitarra la encargada de inaugurar la grabación y de enlazar dos secuencias separadas temporalmente en su originalidad y que en el relato se presentan continuadas residiendo entre ambas una elipsis, por lo que, el fragmento 17.3. del universo retoma una de las propuestas previamente analizadas en su manifestación cinematográfica. Sólo 2” después de su inicio a la par que interpreta su cuarto pulso, acorde agudo del segundo compás, la cámara se posiciona en la localización canaria denotándola a través de su característico paisaje volcánico; mientras que en el [00:11] (MF 17.3.) el automóvil conducido por Mateo aparece por la esquina inferior izquierda de la imagen y una vez que la línea melódica del cello se ha incorporado a la interpretación de la partitura con recurso textual. Asimismo, 6” después, los movimientos rápidos del arco del violín, técnica propia del trémolo y específica de la tercera línea melódica, hacen acto de presencia propiciando el acercamiento de la cámara al medio de transporte mediante un plano aéreo.

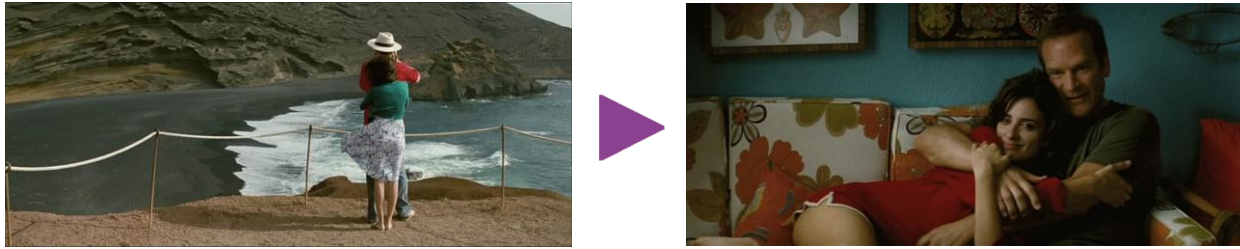


Fig. 76 - Almodóvar resume en 2'44" un día de la vida lanzaroteña de Mateo y Lena incluyendo en sus imágenes escenarios característicos del espacio insular. Cat Power se encarga de su musicalización a través de *Werewolf*. Fuente: [DVD] *Los abrazos rotos* (edición 2009).

Como se ha dispuesto para *El rosario de mi madre* y *Tajabone*, la funcionalidad dirigente e inicial de *Werewolf* es apreciable determinando el devenir espacial, ya que en el [00:23] (MF 17.3.) la reincorporación del cello y, por ende, la manifestación conjunta de las tres cuerdas queda acompañada por un nuevo plano habitado por la escultura metálica que, en la posterioridad narrativa, se erige como testigo del accidente de la pareja protagonista. Por el contrario, no se reconoce lo mismo para el pentagrama vocálico-textual al iniciar su expresión la artista norteamericana precedentemente a la visualización de Mateo y Lena, la cual no tiene lugar hasta el [00:31] (*ibídem*), *in media res* de la frase “Comes stepping along” (“Viene andando desde lejos”³⁰⁶) y, además, participando de la primera intervención dialogada de los personajes tratándose de la petición de la cámara del realizador a su compañera. En este sentido, ha de destacarse que su intervención no propicia una reducción del volumen del recurso melódico por lo que las voces de Lluís Homar y Chan Marshall coexisten, al mismo nivel, en la banda de sonido. A partir del [00:41] (*ibídem*) lo que se observa es una dicotomía alternante en cuanto a la reiterada equidad entre los tiempos: cuando la cámara filmica retrata la sesión de fotografías que realiza Mateo en la playa, la constante rítmica del plano, que responde a un barrido de izquierda a derecha, es independiente a la de la composición con pentagrama con letra; sin embargo, 12” segundos después, cuando se escucha a la palabra “Flying”, la cámara focaliza en Lena quien, en ese preciso momento, gira su cabeza para quedar frente a ella. Lo mismo se reconoce para la frase siguiente³⁰⁷ y que parece propiciar el cambio de imagen que, como se desvela poco después, se corresponde

³⁰⁶ Traducción de la autora.

³⁰⁷ “I saw the werewolf” (“Vi al hombre lobo”. Traducción de la autora).

con la mirada subjetiva del personaje masculino. La independencia del discurso melódico-textual y la consiguiente tendencia almodovariana descrita de alterar la planificación cuando las frases musicales se encuentran en puntos intermedios de su expresión, establecida, además, como representativa del fragmento musicalizado por *Se nos rompió el amor*, se recupera en el [01:08] (MF 17.3.) cuando se revela la naturaleza del punto de vista referido y que es posterior al empieza interpretativo del estribillo. A pesar de un par de puntos coincidentes, lo relevante de lo que acontece entre el minutaje señalado y el posicionado en el [01:38] es que, opuestamente a lo especificado para las tres ejemplificaciones previas, en este segmento narrativo el diálogo que se produce entre la pareja obliga a Cat Power y las tres líneas instrumentales que se expresan junto a ella a reubicarse en el segundo nivel de la pirámide sonora. La modificación de la intensidad expresiva de *Werewolf* es inapreciable en cuanto al final del intercambio de frases y al posicionamiento de la cámara en el exterior del apartamento en el que viven Lena y Mateo, aunque queda justificada por el devenir narrativo y que, apoyándose en una nueva elipsis, reubica al relato en este último interior en el [01:47] (*ibídem*): la banda de sonido tiene a dos nuevos habitantes, especie de sustitutos de los anteriores, siendo las voces de Ingrid Bergman y George Sanders procedentes de *Te querré siempre*, la película estrenada en 1954 y dirigida por Rossellini que están viendo en el televisor. De esta manera, lo que se plantea hasta el final del fragmento es un diálogo en el que, sin responder a esquema determinado alguno, bien el relato intrafílmico, bien los planos dedicados a la pareja almodovariana son precedidos o acogen, cuando ya llevan unos segundos expresándose, a una de las frases melódicas o, dicho de otro modo, estas últimas mantienen su constante enunciativa en paralelo al propio discurso visual que se presenta desestructurado en su concepción conjunta con el musical con letra (es decir, las imágenes de la película de la década de los 50 y las propias de la de 2009 se suceden autónomamente y no respetando las directrices del recurso sonoro). Aun así, debe especificarse que el inicio y el final de este segmento de la porción narrativa quedan expresados de forma equiparada a través de una vocal entonada como un melisma.

Atendiendo a lo que se ha expuesto a lo largo de estas páginas, el tercer fragmento del universo extraído de *Los abrazos rotos* plantea un paralelismo con el primero de la cinta de 1993, ya que ambos conceden sus segundos finales a las voces intrafílmicas, si bien, siendo más relevantes para este último caso debido a ese tercer relato, segundo en términos cinematográficos el cual también

comparten, *grosso modo*, con el respectivo a la producción de 1999 que, al mismo tiempo, cuenta con unas frases iniciales que pueden relacionarse con la petición de la cámara realizada por Mateo. Dispuesto esto, el fragmento musicalizado por Duquende y los instrumentos que interpretan el género flamenco se distancia de todos ellos al negar cualquier intervención vocálica de los personajes que lo protagonizan, a pesar de que esta ausencia queda regida por su propia naturaleza y en la que el individualismo del desplazamiento implica la no realización de intercambio de frases alguno.

La quinta referencia que protagoniza este apartado ostenta una nueva diferenciación al negar la presencia de cualquier medio de transporte; asimismo, la primera inclusión de *Lo dudo* en *La ley del deseo* se caracteriza por incluir a dos momentos que, en cierto grado, determinan su propia expresión y en los que la coincidencia de los dos recursos sonoros que constituyen la banda de sonido es perfecta. Inicialmente, esto se identifica durante los primeros compases del bolero³⁰⁸ cuyas notas, interpretadas por el requinto en una tesitura aguda (este se encuentra acompañado, en otra más grave, por la guitarra y por unas maracas que aportan la constante rítmica), son duplicadas por las teclas de la máquina de escribir que activa Pablo ([00:01-00:09] MF 6.5.); una coexistencia que se mantiene a lo largo de la introducción instrumental. La segunda igualdad se identifica en los segundos 46 y 47 del mismo fragmento y en los que las acciones que el mismo Almodóvar lleva a cabo como personaje ocasional de su ficción se expresan al mismo tiempo que los referentes melódicos. Así, el sonido del apoyo de un bote metálico en el mostrador y el corte de un papel son las dos apreciaciones que se refieren, de forma respectiva, a las cifras del montaje correspondiéndose ambos con las notas del requinto y la guitarra que anteceden y concluyen al sintagma “Como la que te di”, final de la última frase del estribillo. A pesar de que estos dos últimos ejemplos pueden explicarse, con bastante posibilidad, por el propio azar o, incluso, en términos de cierto grado jocoso, en lo establecido para el primero sí habita una cierta complejidad³⁰⁹.

³⁰⁸ En este sentido, debe concretarse que, como se distingue en el fragmento, los primeros cuatro pulsos (de los cuales sólo el último cuenta con la presencia de la línea melódica del instrumento prototípico del género en el marco latinoamericano) se corresponden con la secuencia anterior y en la que Antonio, después de descubrir la existencia de Juan, como se ha detallado más arriba, le deja una nota de despedida a Pablo. Así, el tema con letra popularizado por Los Panchos ejerce como continuador narrativo, cohesionando sendas porciones narrativas y reduciendo la percepción del tiempo de la historia negado en el relato.

³⁰⁹ Asimismo, es llamativo que ambas equiparaciones se planteen a través del personaje interpretado por Poncela y el mismo realizador, ya que, de acuerdo a lo defendido anteriormente, el primero es un álgter ego del segundo.



Fig. 77 – Almodóvar apuesta por los puntos de sincronía entre los sonidos diegéticos y discurso melódico con letra en el fragmento 6.5. del universo. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005).

A priori, la precisión con la que Eusebio Poncela copia y expresa el ritmo del bolero a través de su escritura mecanográfica invita a considerar la naturaleza intradiegética de *Lo dudo*, si bien esta propuesta no es incompatible con el hecho posible de que se reprodujera durante la filmación con el objetivo preciso de obtener la sincronía perfecta remarcada. Sin embargo, uno de los primeros motivos que rechaza esta catalogación es que, a diferencia del fragmento musicalizado por la versión de Matarazzo y que comparte con el comentado en estos párrafos tanto al personaje como al espacio en el que se “reproduce”, no se identifica en ningún momento al tocadiscos que, contrariamente, cuenta con un plano propio en el segmento del universo que responde a la numeración 6.3. Como incremento justificador, lo que acontece a partir de los primeros 9” de este otro y que, por su propia génesis, evidencia su condición de resumen: la integración expresiva del pentagrama vocálico-textual³¹⁰, además de responder, en cierta medida, al sonido del timbre para su inclusión, se produce al mismo tiempo que el regreso de Antonio a casa de Pablo. Un reencuentro que, dando lugar a una conversación, reubica a la partitura con letra en el segundo nivel de la pirámide sonora. La orden del realizador “Anda, vámonos a la cama” que manifiesta en el [00:28] (MF 6.5.) es empleada por su sinónimo externo para anunciar al nuevo encuentro sexual entre los dos personajes y que es negado, expresivamente, para el relato, puesto que 2” después, punto del montaje en el que Los Panchos entonan el estribillo y haciendo uso de una nueva elipsis, muestra el despertar del visitante que, de acuerdo a ese perfil maquiavélico que se ha

³¹⁰ Aunque, como se ha especificado más arriba, son tres de acuerdo a los miembros del grupo, en estas líneas se refiere de forma unitaria distinguiéndose, cuando sea preciso, si la expresión se produce en solitario.

descrito con precedencia, aprovecha su estancia en el piso del cineasta para llevar a cabo el plan por el que intenta, primigeniamente, ganarse su amor³¹¹ y en el que, precisamente, late la génesis del sumario: una vez conseguidas las llaves en el [00:41] (MF 6.5.), Antonio es mostrado vestido y andando por un exterior. Una modificación espacial, la inaugurada en el [00:43] (*ibídem*), que aboga por la continuidad interpretativa no sólo por el estado inalterado del espectro sonoro y en el que se mantiene el bolero, habiéndose de remarcar que con ese volumen inicial recuperado después del tiempo cero del relato; también, porque la interpretación del sustantivo “(Te darán de los placeres) frenesi” aúna a sendas secuencias aportando ese tejido melódico sustentador que se viene refiriendo. Además, se potencia esta propuesta a través del racord al girarse hacia la derecha del plano el personaje cuando sale de la habitación y aparecer por la izquierda del de la calle como si siguiera su desplazamiento natural. Lo completivo se establece para la siguiente planificación: mientras que Antonio va de izquierda a derecha, Almodóvar lo hace en sentido contrario ocasionando su encuentro en esa ferretería que ejerce como nueva localización y que queda ligada a la precedente a través del adjetivo melódico “(Más no ilusión) sincera”. La vuelta al interior del hogar tiene lugar en el [00:49] (*ibídem*) aprovechando la interpretación de la estrofa consiguiente al primer estribillo.

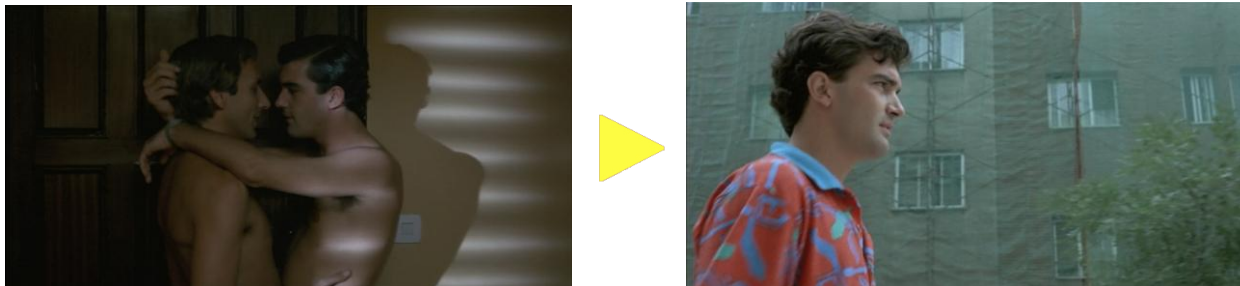


Fig. 78 - En el resumen habitado por *Lo dudo*, el manchego mantiene su apuesta por la alternancia de las localizaciones interiores y sus contrarias. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005).

³¹¹ Realmente, lo que hace Antonio es llevar a cabo todo aquello que Pablo busca en una pareja como reconoce en una entrevista televisiva que se le hace entre los minutos [13:51] y [14:44] del largometraje de la que es espectador y que, en su realidad, son palabras propias del mismo Almodóvar quien, una vez más, las manifiesta a través de uno de sus personajes. De este modo, esos conocimientos que solicita en fontanería y electricidad son plasmados por el enamorado al arreglarle el interruptor al que alude, precisamente, Juan durante la reproducción de *Ne me quitte pas* en su primera inclusión y varios problemas del baño.

Por tanto, se reconoce en esta ejemplificación un mantenimiento de la tendencia sincronizadora especificada para las anteriores al mismo tiempo que una cierta desestructuración de las frases musicales en su igualdad visual que, por el contrario, es comprendida como conectora dadas las variaciones espaciales. De esta forma, si las primeras estrofas se corresponden con la secuencia rodada en el interior de la casa de Pablo, el estribillo queda distribuido entre las localizadas en la habitación, el exterior y la ferretería, lo que supone su *continuum* expresivo para con el resumen (las acciones y los desplazamientos que se llevan a cabo en el mismo superan su duración siendo de 17” y sustentada, al mismo tiempo, en una elipsis), mientras que la tercera estrofa suena cuando la cámara se reubica en el emplazamiento original de la porción narrativa. Una propuesta que, a pesar de ser inaugural en cuanto a su posición en la filmografía almodovariana, no encuentra repeticiones totales en los títulos posteriores de acuerdo a lo defendido, aunque sí se reconocen imitaciones que, en cualquier caso, responden a sus propias características siendo una de las diferenciadoras que sólo para los fragmentos de *Todo sobre mi madre* y *Los abrazos rotos* se ha determinado una secuencia espacial bien referida y diferenciada al no tratarse de esos espacios naturales o urbanos sin elementos catalogadores o distinguibles como se aprecia en los de *Kika* y *Carne trémula*.

Retomando la consideración inicial sobre si *Lo dudo*, en su primera presencia, es una canción intra o extradiegética, otro de los detalles que han conducido a esa problemática inicial, finalmente resuelta a favor de la segunda condición calificativa, es la apreciación de puntos coincidentes en la escenificación de su 2p. En el punto dedicado a las dualidades enunciativas se ha detallado cómo Antonio entona las primeras frases del bolero; esas que, como se acaba de determinar, acompañan a su primer reencuentro con el cineasta. El anclaje de la pareja homosexual a la partitura con letra se hace efectiva, por tanto, en su manifestación inaugural asumiendo la condición leitmotívica, paralela a la establecida entre Pablo, Juan y *Ne me quitte pas* y que se confirma con su recuperación final. Una en la que esa apropiación de las palabras interpretadas por Los Panchos por el personaje de Banderas hace pensar que el significado emocional anexo que presentan remite al fragmento analizado en estos párrafos y que supone, en cierta medida, el inicio de esa relación deseada a la par que rechazada. Con esto, lo que se quiere decir es que, si *Lo dudo* hubiera estado sonando en casa de Pablo cuando Antonio llega en la porción narrativa 6.5., el significado del que le dota por las condiciones de la visita y sus consecuencias la convierten en el símbolo de ese amor no

correspondido y que, a pesar de no aceptarse, se sabe como tal desde un principio, motivando su repetición en esa otra secuencia en la que se anuncia la inexistencia definitiva de la igualdad sentimental.

El siguiente fragmento que cumple con el título de este apartado se reconoce en la película estrenada 10 años después que la anterior y que supone, por tanto, el regreso a *Carne trémula*. Sin embargo, lo establecido para el musicalizado por *El rosario de mi madre* apenas encuentra igualdades con el que cuenta en su banda de sonido con la versión del *Somos* de Mario Clavell a cargo de Chavela. Las principales distancias se aprecian en términos de personajes, espacio y período de tiempo: frente a la dualidad masculina, Almodóvar mantiene en este caso la coexistencia de género referida para la porción narrativa correspondiente al largometraje de 2009 al protagonizarla Víctor y Elena; el marco urbano por el que se desplazaban acompañados por la voz igualmente masculina de Duquende con la alternancia de los transportes privado y público se niega en esta ocasión a través de la recuperación del estatismo, ya que la secuencia numerada 12.4. del universo se desarrolla en el interior de la habitación de los trabajadores de “El Fontanar”; mientras la nocturnidad que la caracteriza se opone a lo diurno definidor del otro resumen de la cinta del 97. Contrariamente, uno de los aspectos que participa de la aproximación entre ambas secciones es que el discurso melódico vuelve a establecerse como un *continuum* que, superando las diferencias geográficas residentes entre las dos secuencias que aún a (David, quien aparece en primer lugar, se encuentra disputando un partido en Sevilla, mientras que su mujer y el antiguo interno están en Madrid), propulsa su continuidad discontinua favoreciendo, de misma manera, su equidad temporal (esto es, se considera que los dos momentos narrativos tienen lugar en el mismo momento del día). Esta valoración se ha reiterado para los fragmentos en los que las voces de Los Panchos, Ismaël Lô y Cat Power acompañan a los personajes almodovarianos, si bien, merece destacarse que la referencia que se aborda en estas líneas dista de las cuatro restantes en el hecho de que, frente a ese estatismo que se produce cuando la cámara se encuentra con la futura pareja, las demás abogan por la secuencia de imágenes para las que actúan como colchón o tejido melódico. Asimismo, y sin ninguna exclusión, lo que todas comparten es que el inicio manifestante de sus pentagramas vocálicos principales se produce parejamente a la presentación de sus protagonistas determinando, en consecuencia, la asignación del recurso textual y su significación para con el entramado narrativo cinematográfico.



Fig. 79 – El tercer bolero chavelista en la obra almodovariana acompaña al encuentro sexual entre Elena y Víctor, especie de cumplimiento de la venganza del segundo. Fuente: [DVD] *Carne trémula* (edición 1997).

Para contextualizar a este segmento es preciso retroceder en el montaje de la producción a la que pertenece dada la expresión directa de la acción que lo habita. De este modo, en el segmento [1:14:19-1:15:44] Víctor, creyendo que está realizando en solitario el turno de noche en el hogar infantil, es sorprendido por Elena, no sólo por su presencia en el centro, también, por la disposición con la que se le muestra para cumplir la venganza original y posteriormente rechazada por el personaje masculino como previamente se ha recogido. Almodóvar niega los primeros momentos del encuentro sexual suplidos por las imágenes del partido en el que juega el ex policía y quien queda acompañado por las notas iniciales de la versión musical a cargo de la guitarra hasta que en el punto [1:16:20] del montaje regresa a “El Fontanar” mostrando los cuerpos desnudos de la futura pareja y que se expresan, como se ha detallado, junto a la voz de Chavela. La propuesta dialogada entre el discurso visual y el melódico-textual se define por una desigualdad en tanto que la planificación vuelve a no responder, en la mayoría de los casos, a los fraseos melódicos en un devenir individualista que propicia la modificación de las imágenes cuando los constituyentes de las estrofas y el estribillo se encuentran en su punto medio expresivo. Así, el realizador propone una secuencia de planos en los que habita una suerte de radiografía del cuerpo humano y en los que las piernas se presentan en último lugar, una ubicación manifestante no azarosa como se explica más abajo. La propuesta visual comienza, de esta forma, mostrando el trasero y parte de la columna de Víctor para, en el [00:20] (MF 12.4.), momento en el que la costarricense entona “(Para olvidarse) en sus sombras del mundo y de todo”, mostrar el torso y el rostro de Elena que, 9” después, se ve acompañado por el de Víctor coincidiendo con la propia dualidad enunciativa de la letra de la canción que expresa “En nuestra quimera doliente y querida”. En este sentido, se

considera que esta coexistencia, sustentada en la segunda persona del plural y en el sustantivo, remite, directamente, a ese plan de venganza previamente comentado que ya no es un sueño irrealizable estándose materializando en este preciso momento del relato. Otra sincronía se evidencia entre el [00:38] y el [00:53] (MF 12.4.), ya que, mientras que suena “(Dos hojas que) el viento juntó en el otoño”, Elena se levanta dotando de movimiento a su cabello que parece elevado por ese fluido aéreo al que alude Vargas. El nuevo plano continúa la sucesión al aparecer las piernas y los pies de Elena, primera manifestación de esta parte del organismo, completando la radiografía aludida. Si bien todas estas manifestaciones asumen a una elipsis en su inherente manifestación, dado que lo que se propone a través del montaje es una selección de varios momentos del encuentro sexual, el resumen que subyace en las mismas se hace patente en el [01:08] (*ibídem*) cuando Víctor y Elena son mostrados a través una imagen cenital que revela su conclusión y el inicio de otro período de intimidad regido por una calma que lleva al personaje femenino a agarrarse a las piernas del masculino en una posición que denota la complementariedad entre ambos que, finalmente, se manifiesta a través de la constitución de su pareja y que se reitera con la imagen que habita el segmento [01:19-01:31] (*ibídem*). Asimismo, una segunda evidencia del aglutinamiento temporal que reside en la cuarta porción narrativa musicalizada de *Carne trémula* se aprecia cuando se ha superado en 33” a su minuto de montaje al incluirse un plano exterior que revela el nacimiento de un nuevo día y que ostenta una conexión directa con el fragmento en el que se expresa por primera vez *Ne me quitte pas* y en el que la noche, igualmente compartida por Pablo y Juan, queda concluida recurriendo a esta misma fórmula inclusiva a la par que enunciativa. Apreciación luminosa que, al mismo tiempo, es referida por el personaje de Francesca Neri, en su primera intervención dialogada del fragmento, y que se produce justo después de la entonación de la frase melódica “Pero qué importa la vida” (a partir de su minutaje [01:37]), especie de reclamo significativo de que, en efecto, con el inicio de la jornada, Elena no sólo abandona el hogar infantil, también vuelve a distanciarse, *a priori* y para siempre de Víctor; acuerdo sellado entre ambos antes del encuentro descrito. Por su parte, la última *quasi* sincronía entre las acciones de la protagonista y la voz femenina musical se identifica en el [01:52] (*ibídem*) cuando las “Dos gotas de llanto” referidas emanan de ella. Ahora bien, las dimensiones melódicas del resumen extrapolan su condición visual al concluir la versión de la

partitura de Clavell durante la entrada de Elena en su casa llevando sus pertenencias, indicio de que cumple con su decisión y consiguiente parte del pacto.

Habitan en este integrante del corpus de esta Tesis Doctoral una serie de **detalles** que merecen una mayor profundización. El primero de ellos, conector con las líneas previas, es la citada superación de las dimensiones constituyentes de la secuencia. Es decir, si para la correspondiente a *Lo dudo* se ha determinado la acotación del discurso melódico con letra por el referente espacial; para las respectivas a *Se nos rompió el amor*, *El rosario de mi madre* y *Tajabone*, la llegada al punto de destino del desplazamiento (pero con sus respectivos condicionantes, puesto que el segundo y tercer caso quedan determinados por otros personajes) y para *Werewolf*, el determinismo residente en una cámara fotográfica encargada de concluir esa jornada de la vida de Mateo y Lena mostrada; el bolero entonado por Chavela conecta, en su devenir discursivo, tres secuencias que de por sí presentan una significación relacionada: el hecho de que David se encuentre en la ciudad hispalense le facilita a Elena cumplir con el plan de venganza rechazado por Víctor, al menos, en términos de no ser descubierta; si bien, su regreso a casa es imitado por el de su marido. En el reencuentro de la pareja habita el segundo aspecto a remarcar y es que se reitera la condición del resumen, de la alteración de la sustancia temporal del discurso: descubriendo a su mujer recién duchada y tumbada en la cama, el ex policía intenta propiciar un momento sexual entre ambos (que, en su génesis, recuerda a los de igual categoría entre Letal y Rebeca y Kika y Paul Bazzo) el cual deriva en la siguiente conversación ubicada entre los minutajes [1:20:55] y [1:21:36]

ELENA: ¡David!

DAVID: ¡Sí! ¿Te he despertado?

ELENA: No te esperaba tan pronto

DAVID: Es que me ha venido solo en taxi desde Sevilla. No quería esperar al resto del equipo

ELENA: Pues, ¡duérmete! Estarás agotado

DAVID: No, no estoy cansado (...) ¿Qué pasa? ¿No te apetece?

ELENA: No, no es eso. Es que me duele

DAVID: ¿Te duele? ¿Y eso?

ELENA: He estado follando toda la noche

Junto a este, un tercer detalle que recupera la comparación con las ejemplificaciones ya abordadas al mantener Almodóvar en la musicalización de este fragmento la tendencia de reducir al máximo

las intervenciones de los personajes que, nuevamente, se perciben en sus últimos segundos dotando de la mayor relevancia informativa y significativa posible al recurso melódico con letra. Asimismo, y recuperando la alusión a las piernas, en el propio guión de la ficción el cineasta hace hincapié en su relevancia (*cf.* 1997, pp. 189-190) que, precisamente, queda ligada a la realidad de la vida marital de la protagonista femenina al ser la sección sin vida del organismo de su marido. De igual modo, *Somos* queda doblemente enunciada en la referencia literaria: primeramente, se indica su género musical al determinarse que “desde que comienza la secuencia escuchamos un bolero, recreado por la voz infinita de Chavela Vargas” (Almodóvar, 1997, p. 190); mientras que, en segundo lugar, se determina su condición signifiante: “En esa noche de líquidos, flujos y reflejos, el sudor lo pone Víctor y Elena las lágrimas. Una vez más, Chavela tiene razón” (Almodóvar, 1997, p. 191). Determinismos que, orientativos y aclarativos para la valoración de la película, quedan regidos por su selección de acceso para con los espectadores y que, de misma manera, hacen dudar sobre la valoración final: si bien se ha especificado la sincronía y relativa equiparación entre lo entonado por la cantante costarricense y lo acontecido visualmente, esa separación inevitable de la que habla *Somos*, temática amorosa sustentada en la imposibilidad de la reciprocidad, según lo recogido en la tabla 5 (p. 345), es aceptable durante las secuencias posteriores, pero, negada en una concepción absoluta y final en el desenlace narrativo y en la que se conforma la pareja entre los dos amantes puntuales; unión que ocasiona la imitación del inicio del relato, dado que, como Víctor, su hijo nace en una semana del período navideño.

Planteando una **ruptura** con la directriz aplicativa conjuntiva de los seis ejemplos anteriores, *Ay, amor* se encuadra junto a ellos en este apartado por su condición extradiegética al acometer una función alteradora del tiempo, pero, en su categoría de elipsis. Así, el segundo bolero almodovariano entonado por Bola de Nieve e incluido en su producción número 11 participa de la continuidad manifestante referida para con la que, igualmente, es la segunda expresión de Chavela en la filmografía del manchego y de la que se separa en 2’27”, según la línea de montaje general. Promoviendo una secuencialidad en la constitución de la banda de sonido, las notas iniciales interpretadas por el piano, a través de un *fade in*, se funden imponiéndose a los gritos de los manifestantes estudiantiles, ocupantes de la calle en la que Leo se ha chocado con Ángel después del consumo del café que ha tomado para reanimarse tras su intento de suicidio musicalizado por

En el último trago y al que ha continuado el descubrimiento de la frase en clave amorosa que se dedicaba con su marido (“Te quiero a ti, ROCA”, eslogan de una marca de sanitarios y que ha visto en un escaparate), produciéndole una conmoción emocional. El ascenso en la escala del pentagrama instrumental es imitado por el movimiento de la cámara que, partiendo del suelo, se alza hacia el cielo recordando, en su ejecución, a ese otro paralelismo plasmado entre la guitarra eléctrica de *El rosario de mi madre* y una imagen de una de las torres KIO. Incumpliendo, también, con una de las fórmulas abordadas con precedencia, la voz del cantante cubano se incorpora al discurso melódico en el [00:13] (MF 11.2.) cuando la cámara sigue estática en el escenario aéreo. No es hasta 4” después cuando la imagen cambia coincidiendo con la entonación del “Amor, yo sé que puedes/también (llevarte mi alma)”, segunda parte de la estrofa inicial, tornando a un plano fijo de una tela con estampado de animal que, dada su ausencia presencial anterior, invita a pensar que se trata de un espacio diferente a la casa de la protagonista, dominante, en su naturaleza interiorista, durante un gran porcentaje del montaje. En el [00:19] (*ibíden*), momento en el que se completa la interpretación de la frase citada, el movimiento sincrónico del recurso textil desvela que, en efecto, el emplazamiento es otro, anclándose su identidad madrileña central al mostrarse al edificio de la calle Preciados ocupado por la empresa Fnac y que es retratado a través de un movimiento descendente de la cámara que niega a esa equidad entre el recurso melódico-textual y la imagen señalada³¹². La independencia del discurso visual es paralela a la propia libertad interpretativa del segundo bolero de la banda sonora de *La flor de mi secreto* que, apoyado en el cierto ritmo *ad libitum* de la cuerda percutida, acompaña a la muestra de un cartel publicitario que anuncia la trilogía del álgter ego literario de Leo Macías; es decir, Amanda Gris. Precisamente, es a ella hacia la que se dirige la cámara en el [00:33] (*ibíden*), cuando se inicia la segunda estrofa y durante cuya expresión prácticamente completa se mantiene inmodificable. Una reciprocidad que se pierde 8” después cuando su “No me dejes vivir” final se

³¹² Ha de remarcarse, a partir de esta idea, que este fragmento anticipa, dada su pertenencia a la producción precedente en la filmografía almodovariana, al musicalizado por *Somos* en términos espaciales, puesto que, planteando la dicotomía inicial, después da lugar a un estatismo que, en esta propuesta específica, se caracteriza también por la mirada subjetiva que amplifica las dimensiones de la localización al apreciarse el escenario madrileño que se visualiza desde el apartamento de Ángel.

expresa paralelamente a la imagen subjetiva que captura a una rosa roja en una cocina³¹³. La inauguración del puente instrumental en el [00:42] (MF 11.2.) conlleva el regreso a la cama en la que yace la protagonista seguida de la salida del bolero del espectro sonoro y que, al mismo tiempo, favorece la entrada en el espacio narrativo de Ángel, hasta entonces en el explícito como denotan los sonidos diegéticos que se reconocen, y en el que recae la función inclusiva de las voces dialogadas que, contrariamente a las precedentes, no coexisten con la melodía con letra en su enunciación.



Fig. 80– La elipsis que habita al fragmento 11.2. del universo es musicalizada por Bola de Nieve. Una negación espacio-temporal en la que reside el desvelamiento de la identidad literaria de Leo. Fuente: [DVD] *La fleur de mon secret* (edición 2005).

Más allá de la función conectora que asume la partitura interpretada por Bola de Nieve y que aporta la referida continuidad entre dos secuencias que responden a espacios y tiempos narrativos diferentes (con la consiguiente ocultación del período que cubre el traslado de la pareja de protagonistas de su punto de encuentro a la vivienda del periodista), su rasgo más interesante se reconoce en que es una canción que es presentada con anticipación en *La flor*, condición que implica su equiparación, en términos genéricos, con los fragmentos que pueblan el apartado 4.3.2. De esta manera, la primera alusión a *Ay, amor* se produce en el [04:35] cuando, entre los habitantes del escritorio de Leo, se identifica una tira de la máquina de escribir en la que aparece el sintagma nominal “Dolor y vida” recurrente en la letra de la partitura popularizada por Bola de Nieve y que, de hecho, puede inducir a error al espectador, en cuanto a la denominación del

³¹³ En este sentido, la poética residente en este plano es llamativa: Almodóvar hace coincidir al verbo “vivir” con esa flor que se mantendrá a lo largo del tiempo si recibe los cuidados necesarios, símbolo en sí misma de la propia vida y, al mismo tiempo, metáfora de Leo quien, gracias a Ángel, a su madre y a los cuidados de los mismos, logra anteponerse a su separación de Paco.

discurso melódico con pentagrama vocálico-textual dada su repetición referencial en el montaje de 1995. La segunda presencia se identifica escasos minutos después, en el [17:15] cuando Antonio, el hijo de la asistenta del hogar de la protagonista, recoge la basura para bajarla a un contenedor y entre la que se encuentra la carpeta que, previamente, esta ha tirado y en cuyo primer folio se lee, escrito a mano, la misma conjunción nominal.



Fig. 81 – Hasta su inclusión sonora, el bolero de Bola de Nieve es referido en cuatro ocasiones de las que tres lo hacen a través de su sintagma recurrente “Dolor y vida”. Fuente: [DVD] *La fleur de mon secret* (edición 2005).

No es hasta su tercera referencia, ubicada en el [20:37], cuando asume su significación intradieгética: Leo se reúne por primera vez con Ángel explicándole que su ensayo *Dolor y vida* está inspirando en todas las autoras literarias que le sirven de referencia a la supuesta escritora aficionada bajo la que se presenta. Continuando la progresión informativa de la forma recurrente, la conversación telefónica que se produce entre los futuros amigos en el fragmento [30:22-30:43] se erige como esclarecedora a varios niveles, ya que determina a su título, intérprete y modelo musical geográfico, además de enunciar a una parte concreta de la letra

ÁNGEL: O sea que vaya buscando un pseudónimo porque *Dolor y vida* quiero que salga publicado en el próximo suplemento. ¿La importa que te tutee?

LEO: No, no, tutéeme. Quiero decir, tutéame.

ÁNGEL: Me encanta el título *Dolor y vida*.

LEO: Es la estrofa de una canción de Bola de Nieve

ÁNGEL: La conozco. “Si sólo queda en mí dolor y vida; ay, amor, no me dejes vivir”. A nadie se le hubiera ocurrido relacionar el *feeling* cubano con Djuna Barnes y, sin embargo, tienen mucho en común.

LEO: Sí, eso es, justamente, lo que yo quería destacar.

En este sentido, *Ay, amor* queda anclado, desde esa primera referencia indirecta, a la actividad profesional de la protagonista de *La flor de mi secreto* incrementando la unión a través de las consecutivas; por ello, no se considera que su ubicación en el fragmento en el que se la reconoce sea producto del azar. Con esto, lo que se quiere decir es que el tejido asociativo que plantea Almodóvar señala, constantemente, a una posterioridad que encuentra a su inicio manifestante en el [1:04:21] de la línea de montaje. Una porción narrativa que, como se ha detallado, niega en su concepción de relato, lo acontecido en la historia entre el encuentro de los dos personajes y su llegada a la vivienda del masculino, desvelándose lo relevante para el espectador en esa secuencia que continúa en su expresión a la voz de Bola de Nieve: Leo le ha contado su mayor secreto a Ángel y que no es otro que el previamente referido de que ella es Amanda Gris, la autora de novela rosa de la que nadie, a excepción de un grupo selecto de personas, conoce su verdadera identidad. Al mismo tiempo, *Ay, amor* remite a su relación marital mostrada como inestable y que ha inundado, como se evidencia en la narración, el estado anímico del personaje literario quien se ha expresado a través de los dos sustantivos melódicos titulares que, en este punto del relato, reiteran a la par que niegan la realidad existencial de la protagonista: esa incapacidad del mantenimiento de la vida que concluye a la segunda estrofa (“Ay, amor, no me dejes vivir”) ha sido propulsada por la propia Leo a través del intento de suicidio, pero, al mismo tiempo, rechaza la propuesta mediante la emoción reavivada, inicialmente, por su madre y luego por el periodista. *Grosso modo*, el bolero acoge a las diferentes tramas de la cinta de 1995 haciéndose patente desde el inicio narrativo y determinando su propio devenir el cual conduce a ese nuevo inicio latente en la secuencia final musicalizada por *Tonada de luna llena*.

Como se ha podido observar a lo largo de estas páginas, la profundización en los siete fragmentos abordados desvela que, para los casos en los que la partitura con letra presenta una identidad externa a la diégesis, se repiten varias fórmulas que instan a recurrir al concepto “tendencia” en su aplicación. Con la exclusión del concerniente a *La flor*, los restantes participan de unos desplazamientos con sus consiguientes alternancias espaciales y que, para los musicalizados por *Tajabone* y *Werewolf*, dada su multiplicidad, evocan ciertas características del videoclip musical. Misma excepción filmica se produce si se toma como referencia a la alteración

del tiempo narrativo al surgir el resumen, aglutinamiento de acciones, como propuesta directriz³¹⁴, híbrido con las elipsis que participan, al mismo tiempo, del posicionamiento de la cámara en las diferentes localizaciones. Sí comparten las siete porciones narrativas, repartidas entre producciones de las tres primeras décadas almodovarianas, aunque con una mayor representación por parte de las de los 90, el convertir a la composición con recurso textual en el habitante dominante de la pirámide sonora llegándose incluso a negar a cualquier presencia diegética (ya sea para toda su extensión o de forma puntual); si bien, como se ha matizado para cada una de las referencias, los diálogos o intercambios de frases tienen cabida en la misma, pero de forma concreta y, generalmente, ocupando uno o ambos de sus puntos acotadores. Otra apreciación que las define a todas ellas es que están protagonizadas por parejas: Antonio y Pablo en el caso de 1987; Ramón y Nicholas, en el de 1993; Leo y Ángel, en el de dos años después; David y Víctor y este último y Elena, respectivamente, para el de *Carne trémula*; Manuela y Agrado, para el de 1999 y Lena y Mateo para el título que se estrena 10 años después. Una coexistencia referencial que, a pesar de expresarse a través de sus especificidades, remite a la asignación de la historia y consiguiente relato musical a esos personajes que, al mismo tiempo, no impide su extensión determinada a otro/s también por el propio devenir de la narración fílmica e, incluso, de la misma ubicación de la canción. Por tanto, la partitura con componente vocálico-textual que mantiene su naturaleza extradiegética en su completitud manifestante se caracteriza por responder a un tipo específico de construcción narrativa guiado por la alteración de la sustancia discursiva temporal y que, en términos globales, lo hace también para con la variabilidad espacial. Por el contrario, estas equiparaciones no se producen siempre en términos corresponsales con el *tempo*, por lo que, la sincronía destaca más por minutajes concretos que por una constancia manifestante que, asimismo, cede el protagonismo al individualismo expresivo en paralelo de lo melódico y lo visual.

³¹⁴ Apreciable en tanto que las acciones que lleva a cabo Antonio en *La ley del deseo* necesitan, únicamente y, según lo recogido, 7” para realizarse en el relato; 1’11” es el que emplea Ramón para llegar desde su aparición en la autopista a “Casa Youkali”; mientras que, por su parte, 26” son los que dura la persecución de David; 3’, el trayecto completo Madrid-Barcelona y el reencuentro con Agrado por parte de Manuela, quien es mostrada ya en movimiento al inicio del fragmento y 2’44” es el tiempo que Almodóvar le concede a la jornada filmada de la cotidianidad de la pareja formada por Lena y Mateo. Por su parte, la misma dimensión completiva se reconoce en la porción narrativa 12.4.: *Somos* se expresa prácticamente de forma total ocupando 2’17” del montaje de 1997.

4.6. *Ritornellos* del relato: notas y voces para un orden ordenado.

La heterogeneidad manifestante y constructora que se viene detallando de la mayoría de los 70 fragmentos que conforman el universo de esta Tesis Doctoral encuentra, también, a una selección de ejemplos que participan de la alteración del orden del relato. Si en las páginas anteriores se ha abordado el tiempo, definido por una modificación constante en paralelo a la existencia de otros distintivos que evidencian la pluralidad designativa de las porciones narrativas almodovarianas y la multiplicidad de las fórmulas y tendencias que aplica el realizador en su obra cinematográfica, en las siguientes se concentra el interés en tres casos que participan del mismo modelo deconstructor de la linealidad narrativa (el retorno al pasado o *flashback*) y en *La piel que habito*, película regida por una discontinuidad manifiesta que requiere de su valoración completa para su reestructuración histórica.

4.6.1. Una canción como sinónimo del pasado: recuerdos manifiestos.

A pesar de que Almodóvar concede al pasado una relevancia apreciable en la configuración de sus narraciones, no es hasta *Hable con ella* cuando hace uso de la partitura con letra para posicionar al relato en un acontecimiento histórico previo; una decisión que, al mismo tiempo, queda regida porque es la producción de 2002 la que inaugura su interés por ficciones en las que la discontinuidad temporal, más allá de la inherente a la elipsis y al resumen, es su sello distintivo, como se ha defendido con precedencia. Bien es cierto que, según se ha recogido para fragmentos ya comentados, diversas canciones ostentan una carga evocadora; esto, por ejemplo, es perceptible en las reiteradas *Nur nicht aus Liebe Weinen*, *Soy infeliz* o en la inaudible *Piensa en mí* para Rebeca en el largometraje de 1991. Sin embargo, las tres versiones que ocupan estos párrafos participan de un retorno efectivo a un acontecimiento pasado que, además, para dos de ellas se diferencia en que suponen su interpretación bajo el modelo de la actuación. Al mismo tiempo, el encadenamiento entre el presente y el pasado a través del discurso melódico con letra implica la recuperación del punto 4.5.2., aunque desde un posicionamiento específico.

El primer *flashback* musicalizado que se reconoce en la obra filmica analizada está protagonizado por Caetano Veloso y su entonación intradiegetica del *Cucurrucucú paloma*; así, en estas líneas se completa el análisis propuesto en el apartado en el que se han abordado las

dualidades y humanizaciones enunciativas y que, para este caso concreto, ha quedado huérfano tanto en términos de sus segundos iniciales y finales como en lo referente a la modificación que sufre el sonido melódico en cuanto a su procedencia. En el momento en el que el manchego introduce a la partitura con letra en la línea de montaje, el tiempo narrativo del relato es el presente, pero, merece destacarse que en el [25:20], 2’32” antes de su expresión, se ha recurrido a un rótulo por el que se ha determinado que Lydia lleva tres semanas en coma, consecuencia de la cogida referida en el análisis de *Por toda a minha vida*, así como de su ingreso en la clínica “El bosque” y que supone, en la continuidad narrativa, la conjunción de las historias duales al conocerse Benigno y Marco, constituyentes masculinos de cada una de ellas, y sobre las que se sustenta el primer largometraje de la tercera década. La versión sentimental de la partitura de Méndez Sosa se introduce en la banda de sonido a través de Marco, quien, después de haber hablado con el Niño de Valencia del último monólogo que compartió con su pareja, recuerda la actuación del brasileño en la que su sentimiento todavía respondía a Ángela. En este sentido, la cadena significativa requiere de la actualización de otra secuencia del relato. De esta forma, en el minutaje [1:06:13] se inaugura una serie de acontecimientos que, en su concepción histórica, preceden a lo que acontece en el [23:52] y que es el espectáculo taurino *quasi* mortal de Lydia. Durante 2’31” se produce la aludida conversación entre el periodista y su pareja en la que la dominancia reside en el primero y que le lleva a hablar de su historia amorosa precedente, de la que reconoce su superación 1’35” antes y con la siguiente confesión, habitante del segmento [1:08:12-1:08:44], fundamental para la valoración del musicalizado

LYDIA: ¿Todavía la querías?

MARCO: Sí, por eso lloraba cuando veía algo que me emocionaba; porque no podía compartirlo con ella. No hay nada peor que separarte de alguien a quien quieres todavía

LYDIA: ¡Qué historia tan triste!

MARCO: “El amor es la cosa más triste del mundo cuando se acaba”, dice una canción de Jobim

LYDIA: Marco, tenemos que hablar después de la corrida

MARCO: ¡Si llevamos una hora hablando!

LYDIA: ¡Tú! Yo, no.

El desarrollo natural de la historia implica que esa conversación quede pendiente sin fecha probable de celebración. La consecuencia directa es que el autor de guías de viaje, como le deja entrever al torero en el citado intercambio de frases, se considera culpable de la posible desconcentración de la torera³¹⁵, probable motivo del accidente, al haber acudido al enlace de su ex novia y de la que, como se viene de especificar, ha reconocido cualquier desvinculación sentimental. De esta manera, Almodóvar se retrae en cuanto al devenir narrativo histórico posicionando a la pareja en un momento inicial de su relación y en el que el personaje masculino llora, conmovido por la interpretación de Caetano, primer punto conector con su pasado emocional y que es duplicado referencialmente cuando Lydia le pregunta por él, directamente, como se recoge más abajo. Por tanto, lo que propone el realizador es la reavivación de un recuerdo condicionado por una conversación del presente en el que el hilo conector es, al mismo tiempo, un capítulo sentimental previo; es decir, una secuencia sustentada en la causalidad residente en el reencuentro de Marco con Ángela entendido como el detonante del coma de Lydia y que tiene como referente primigenio a ese diálogo durante el concierto de Veloso en el que la pareja del periodista accede a una de sus parcelas de intimidad más importantes.



Fig. 82 – La intromisión del relato en el pasado histórico se realiza a través de Marco, quedando guiada por la interpretación humanizada del *Cucurrucucú paloma*. Fuente: [DVD] *Hable con ella* (edición 2002).

De esta forma, la versión en directo filmada para su integración en *Hable con ella* cuenta con una suerte de introducción instrumental que no aparece en la grabación incluida en el CD comercializado, de acuerdo a lo ya abordado, y que es empleada por el director para propiciar esa

³¹⁵ En realidad, el hincapié que hace Lydia en hablar con el periodista después de la corrida responde a su necesidad de informarle de su regreso con el torero quien, si bien intenta abordarlo en este encuentro con Marco, se encuentra con su antigua pareja, no siendo hasta el [1:09:32] del largometraje cuando le descubre el restablecimiento de la reciprocidad emocional.

vuelta al pasado paralelamente a un cierre del plano sobre el busto de Marco que, de forma figurativa, manifiesta la introducción del relato en su memoria. En este sentido, estos ocho compases participan, también, de una alternancia de la concentración visual, ya que, a pesar de que el protagonista es el personaje masculino, el fragmento comienza con su imagen desenfocada contrariamente a lo que se reconoce para el femenino a quien mira, mientras que en el [00:03] (MF 14.2.), coincidiendo con un nuevo movimiento de arco de las cuerdas, es él el enfocado para concentrar ese interés en su rostro el cual culmina 7” después con el posicionamiento de la cámara en ese otro espacio que es presentado a través de una piscina y que es parejo al inicio expresivo del pentagrama de la guitarra que, efectivamente, inaugura la versión discográfica consultada. Si esta modificación invita a pensar que el sonido melódico reconocido procede de este escenario, reiterándose, por ende, la función cohesiva característica en la obra filmica almodovariana, su conversión *on-in* no se produce hasta el [00:18] (*ibídem*) quedando precedida por la mirada del nadador y que, como sucede con la de Kika en ese balcón cuando se entona *Luz de luna*, orienta la dirección de la cámara hacia el porche indicando dónde se encuentran Caetano Veloso y los tres instrumentalistas acompañados del selecto auditorio. Diegetizada la fuente y remitiendo a las valoraciones que se han recogido con precedencia en lo referente tanto a la interpretación como a la alternancia de planos propuesta entre los personajes musicales y los dramáticos (Marco y Lydia, fundamentalmente), lo que interesa para estos párrafos es lo que acontece a partir del [01:15] del fragmento a un doble nivel: sonoro y textual. De esta forma, la salida del porche por parte del protagonista masculino implica la reubicación de la cámara en otro ámbito de la parcela descubriendo su realidad constituyente y el consiguiente distanciamiento del punto de emanación músico-textual con la recuperación de la categoría *on* que es apreciable en el [01:32] (*ibídem*) con la reintegración de los sonidos diegéticos producidos por el movimiento del personaje en paralelo a la entonación de la petición “No llores” incluida en la segunda frase del estribillo y que recuerda a esa dominancia de lo melódico derivada del tipo de acto interpretativo que se ha señalado para el *Piensa en mí* teatral. La versión de la partitura de Méndez Sosa se mantiene como fondo sonoro siendo totalmente distinguible y coexistente con los sonidos procedentes de las pisadas de Marco y Lydia y de su mechero y abalorios, respectivamente. Una cohabitación sustentada en la reducción del volumen expresivo de la primera que, en cualquier

caso, se manifiesta en el nivel dominante de la pirámide sonora. Reside en esta primera vuelta al pasado una diferenciación para con los comentarios de las páginas precedentes al no hacer coincidir Almodóvar en su ejercicio manifestante a las voces del cantante y de los dos miembros de la pareja ficcional. Respetando la conclusión del pentagrama vocálico-textual a través de una nota aguda que remarca la androginia del artista brasileño, Lydia abraza a su pareja en el [01:40] (MF 14.2.) actuando como la doble barra final de la partitura que, al mismo tiempo, propicia la apertura del corazón de Marco, acción principal del recuerdo que justifica la incorporación del *flashback* en el devenir narrativo

MARCO: Este Caetano me ha puesto los pelos de punta

LYDIA: Marco, siempre he querido preguntártelo. ¿Por qué lloraste la noche que te conocí después de cazar al bicho?

MARCO: Me trajo muchos recuerdos

LYDIA: ¿Qué recuerdos?

Una recuperación memorística, la aludida en las dos últimas frases, que conlleva la incorporación de un segundo retroceso narrativo o *flashback* interno, manifestación visual de la descripción del periodista que, sin embargo, supera los límites analíticos del fragmento 12.4. incluido en el universo.



Fig. 83 – Contradiendo a la tendencia dominante, Almodóvar permite la expresión completa de la *chanson* haciendo que Marco y Lydia hablen una vez Veloso ha entonado la última nota de su línea melódica. Fuente: [DVD] *Hable con ella* (edición 2002).

Retomando una de las ideas iniciales, la desestructuración de la historia a la que se somete el relato de *Hable con ella* implica un desorden que favorece una elipsis completiva, pero, en sentido inverso; es decir, Almodóvar le concede antes al espectador la acción que su motivo o justificación. Así, en este fragmento le hace saber que existió una mujer en la vida del protagonista de la primera pareja mostrada que, en cierto grado, aún ocupa parte de su corazón no siendo hasta avanzada la narración, conforme lo recogido más arriba, cuando se desvela que esos llantos inexplicados se

debían a la imposibilidad de compartir las emociones con ella. Un distanciamiento posicional que, sin embargo, si se presentara en la línea de montaje en su concepción histórica supone un cierto respeto, ya que la porción narrativa habitada por *Cucurrucucú paloma* se produce antes de la boda de Ángela que, regida por el ejercicio temporal en el que se sustenta el largometraje de 2002, es aplazada en su realización desarrollándose, originariamente, después del concierto, incluso, si se mantienen las elipsis que lo pueblan.

Frente al empleo del discurso melódico como potenciador del desorden de la discontinuidad narrativa del relato, Almodóvar aboga por la voz en *off* para conseguir el mismo objetivo en el segmento 15.2.: la recreación fílmica del período infantil de Ignacio y Enrique en *La visita* ocasiona la recuperación del acontecimiento pasado que, en la construcción de *La mala educación*, manifiesta el resultado intrafílmico. Con esto, lo que se quiere decir es que la complejidad constituyente de la película de 2004 se aumenta con respecto a su predecesora en la filmografía examinada dada la convivencia citada de la ficción almodovariana y que acoge a una secundaria, la dirigida por su álter ego que, en esta ocasión, es el personaje interpretado por Fele Martínez, mostrada como una narración integrada que, únicamente, desvela su realidad creadora en el [1:04:28-1:09:28] cuando se muestra al set de rodaje, el cine dentro del cine, y que, asimismo, es otra de las marcas autorales del realizador español reconocible en *¡Átame!* ([10:05-21:23]) y *Los abrazos rotos* [(44:44-47:06), [54:49-56:11] y [1:10:10-1:11:03]). Consecuentemente, el manchego juega con los niveles ficcionales³¹⁶ enfrentando al espectador a dos discursos que son complementarios entre sí en tanto el interiorizado, en su reavivación histórica, aporta los detalles informativos de la etapa compartida por la supuesta pareja protagonista en su infancia, ya que no debe olvidarse que Juan/Ángel, realmente, se apropia de la identidad de su hermano y que, a su vez, es ampliada a

³¹⁶ Estos quedan diferenciados a través de la composición de la imagen, ya que, mientras que *La mala educación* como relato principal está rodada con la relación de aspecto 12:5; su contenido fílmico, *La visita*, lo está en 4:3, perceptible por el marco negro que acoge a sus imágenes y que queda reducido a las líneas horizontales en el otro caso. Asimismo, dos puntualizaciones al respecto: la primera es que, en el fragmento en el que se ha reconocido ese cine dentro del cine, a pesar de tratarse del discurso fílmico secundario, se mantiene la fórmula de los 12:5 al adoptarse el punto de vista del Señor Berenguer quien se cuelga en el plató durante la secuencia que supone el asesinato de Zahara a manos del Padre José y del que se convierte en testigo el Padre Manolo. La segunda es que se especifica esta doble condición en el guión sirviendo como ejemplo lo establecido para la secuencia 16 la cual tiene lugar en el chalé de Enrique, en consecuencia, en los años 80 y para la que se determina que “La pantalla vuelve a ensancharse hasta adquirir el tamaño anamórfico, como al principio. Volvemos a la narración principal, y la recuperamos en el lugar que la dejamos” (Almodóvar, 2004, p. 42).

través de un *flashback* evocado por el Señor Berenguer, actual denominación del Padre Manolo, en el [1:10:29] que culmina 20'12" después señalizando la propia conclusión del relato principal.

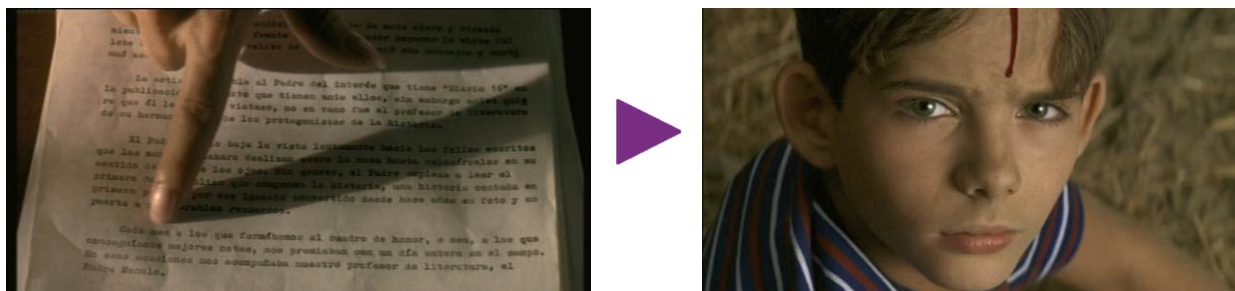


Fig. 84 – Para la integración del recuerdo en el que se entona la adaptación al castellano de *Moon river*, el realizador manchego recurre a la voz en *off* textual de su intérprete, hilo conector de los dos momentos narrativos. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004).

Si se recuerda lo establecido para el fragmento musicalizado por la partitura sacra de Rossini, sus pentagramas se incorporan a la banda de sonido consiguiendo a la descripción del resumen narrativo presentada por Ignacio niño. Lo mismo se plantea para su anterior en la línea de montaje, ya que la primera canción entonada *a cappella* por el narrador de *La visita* queda regida por otra explicación de similares características: invitado por Zahara a leer un párrafo específico del guión, el Padre Manolo recrea en su mente la voz de su antiguo enamorado a partir del [00:09] (MF 15.2.) quien relata esos días de disfrute en el campo por parte de los alumnos más aplicados, como se ha detallado páginas atrás. El *continuum* melódico imperante en las porciones narrativas protagonistas de los comentarios precedentes se transforma, así, en uno vocal, pero, en su vertiente dialogada o textual favoreciendo la incorporación del recuerdo de la figura religiosa que, asimismo, es recreada filmicamente por Enrique. De acuerdo a lo dispuesto en otro apartado, la entonación de la adaptación de la partitura de Mancini y Mercer se produce después del barrido lateral de la cámara iniciándose en el [00:21] (*ibidem*), con la consecuente confirmación de su naturaleza intradieгética y determinando, por ende, su identidad *sui géneris* de pasado evocado. Más allá de lo ya remarcado en cuanto al *playback* que supone la “entonación” de *Moon river* y de la planificación que lo manifiesta, interesan, sobre todo, los segundos finales que desvelan el intento del beneficio sexual por parte del Padre Manolo y la caída que sufre Ignacio al huir,

recurso del que se sirve Almodóvar para, a través de la herida que nace en su frente, plantear la desmembración del personaje que, en su metafórica fisura, además de ocasionar el retorno del tiempo narrativo del discurso intrafílmico a su presente, denota la propia realidad emocional a la que se enfrenta el niño a partir de este momento.

En este sentido, además de la recuperación de la voz en *off* que, como se viene de recordar, participa de la integración del fragmento pasado igualmente habitado por el *Kyrie* y, seguidamente, por la adaptación de *Torna a Surriento*, merece destacarse la equidad que se plantea entre el contenido de la letra y la imagen. Así, las tres últimas frases que se escuchan de la canción (“-Yo quiero saber- Qué se esconde/en la oscuridad/y tú lo encontrarás”) iniciándose en el [01:33] (MF 15.2.) quedan acompañadas por un plano en el que los dos personajes están ocultos por el cañaveral previamente comentado, símbolo y, al mismo tiempo, continente en su interioridad de esa oscuridad en la que el escolar va a intentar ser descubierto por la figura religiosa, autora del contenido melódico-textual y quien se apropia del mismo como primera persona entonadora en su origen haciendo efectivo el deseo de comprobar lo verdadero de lo supuestamente inaccesible. Otro de los aspectos en los que debe profundizarse un poco más es el concerniente al porqué la porción narrativa musicalizada por *Moon river* se ha catalogado como un *ritornello* del relato, según la propuesta titular del apartado, y la del *Kyrie* que, de acuerdo a lo señalado, comparte varios rasgos, no ha recibido la misma distinción. La principal justificación reside en la aplicación del discurso melódico con letra: en el caso que protagoniza estas páginas la secuencia audiovisual que se plantea se rige por tres puntos estructurales, ya que en el [00:07] (*ibídem*) se inicia la expresión de la voz en *off*, 11” después, la cámara se posiciona en la referencia espacial del recuerdo evocado, mientras que sólo 3” más son suficientes para que la banda de sonido asuma a la expresión vocal de Pedro José Sánchez. Se crea, así, ese *continuum* que evoluciona regido por el solapamiento al percibirse los primeros acordes de la guitarra cuando Ignacio está pronunciado las últimas palabras de su monólogo descriptivo. Contrariamente, en el numerado como 15.3. y para cuya revisión hay que recurrir al largometraje, dado que lo que se detalla no se expresa completamente en la sección incluida en el universo, la cadena de inclusiones amplía los tiempos: la continuación de la lectura por el Padre Manolo se inicia en el [30:04] haciendo uso Almodóvar, únicamente, de 2” para recuperar las imágenes infantiles rodadas por su álter ego; sin embargo,

frente a los 3” anteriores, en esta ocasión, discurren ocho en los que, además, se respeta la totalidad enunciativa de la voz en *off* introduciéndose los pentagramas interpretados por Anna Fernández y los restantes miembros del coro infantil justo cuando se ha pronunciado la última palabra. Por tanto, se trata de una distinción regida por la inmediatez y es que, si *Moon river* inicia su expresión, prácticamente, a la par de la incorporación del tiempo pasado recreado, el *Kyrie* espera más tiempo para realizar la misma acción quedando explicada, asimismo, por la naturaleza del segmento narrativo en el que se integra y que, en oposición a la linealidad de su predecesor, ejerce la función conectora, cohesiva que se ha detallado en páginas anteriores.

Alcanzado este punto, se considera de obligatorio desarrollo unas líneas en las que, a modo de conclusión, se valore el grado del pasado residente en *La mala educación*. A tenor de lo expuesto más arriba, realmente, la película de 2004 sólo acoge a un verdadero *flashback*, el identificado para la narración del Señor Berenguer quien le descubre la verdad del fallecimiento de Ignacio y su autoría a Enrique. Todas las secuencias interpretadas por Zahara y Paquito, el Padre Manolo y los dos niños no responden a la reactivación del pasado histórico y sí a una recreación que, al mismo tiempo, queda determinada por la percepción de esos mismos acontecimientos por parte del Ignacio adulto y entre los que podrían incorporarse algunos ficcionales (como, por ejemplo, el reencuentro posterior a *Quizás, quizás, quizás*) y, en su concepción visual, por el universo creativo del Enrique cineasta. Segmentos narrativos que, por su génesis, son anteriores al relato principal, pero, no en su realización, puesto que esta se produce en el mismo tiempo narrativo presente. Es decir, si se comparan *Hable con ella* y *La mala educación*, la propia presencia de los rótulos en la primera participa de la evidencia de la reestructuración del relato y a cuya reformulación se insta al espectador; mientras que en la segunda, este tipo de presencia apenas se reconoce siendo las propias voces de los personajes las que tejen la red de los diferentes niveles discursivos que la conforman. De esta manera, la complejidad reside, precisamente, en su distinción que, a pesar de quedar remarcada por la relación del aspecto de los planos referida, puede no ser apreciada como tal hasta que el devenir del relato se encuentra ya avanzado. Se regresa, en consecuencia, a una de las ideas planteadas líneas atrás y por la que se denuncia el cierto juego que Almodóvar plantea con su película número 15 revelando a una nueva estrategia del ejercicio cinematográfico. Ahora bien, aun tratándose de una representación guiada, como se ha propuesto, por una doble autoría,

los fragmentos musicalizados por las tres canciones que interpreta en *playback* Ignacio en su etapa infantil suponen la recuperación de un momento acontecido antes del inicio del texto fílmico³¹⁷, por lo que, asumen parcialmente en su identidad a la categoría del *flashback*, alterando el orden del relato y concediendo una serie de informaciones necesarias para la comprensión de la relación entre la pareja de adultos protagonistas, de la afectación emocional que reside en Enrique al enfrentarse al rodaje y la misma evolución sufrida por el Padre Manolo.

El último caso comparte con los dos precedentes el haber figurado en apartados previos dada su naturaleza híbrida, rasgo definidor de los integrantes del corpus de estudio; pero, al mismo tiempo, se erige como aglutinador de ambos al combinar su propuesta inclusiva y modelo alterador los detallados para los mismos. *Pelo amor de amar* supone el tercer regreso al pasado a través de una humanización del discurso melódico *a cappella* en el que late la referencia materna. Según lo dispuesto, la voz de Ana Tena se introduce en la banda de sonido de una forma figurativa y anticipada respondiendo a la narración de Marilia.

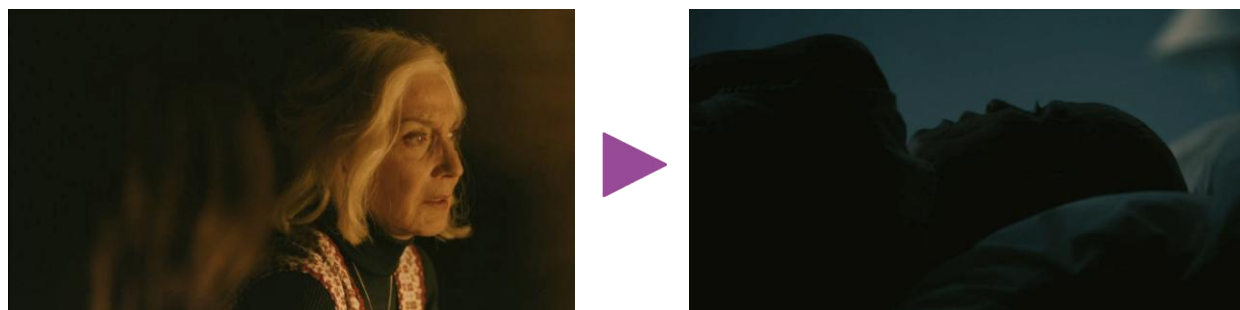


Fig. 85 – El ama de llaves le cuenta a Vera la verdad sobre la muerte de Gal. Un hecho musicalizado por su propia hija quien entona la partitura en brasileño de Manzon y Toledo. Fuente: [DVD] *La piel que habito* (edición 2012).

³¹⁷ La exclusión profundizadora en estos párrafos de las compuestas por Rossini y los hermanos De Curtis se debe a que, manteniendo la propuesta que ha guiado la redacción de este capítulo, la dominancia que otros parámetros analíticos presentan en los segmentos a los que musicalizan ha conllevado su inclusión en otros apartados reconociéndose, al mismo tiempo que, como se ha establecido para el *Kyrie*, su inclusión en la banda de sonido se produce cuando el relato ya lleva unos segundos posicionados en el pasado recreado, misma propuesta que se reconoce en el caso de *Jardín*, si bien, de su linealidad constituyente ha de evidenciarse que no es su voz la encargada de introducir a *La visita* en el recuerdo del Padre Manolo y sí la del Padre José quien, en su rol de presentador, le concede la palabra melódica al alumno favorito del nuevo director 23” después de que la cámara vuelva al período infantil. Asimismo, y contrariamente a lo reconocido para las otras dos ejemplificaciones, en esta ocasión, la voz del pasado se introduce en el presente demostrando la existencia de otra aplicación.

Como se ha detallado con precedencia, 5” después del inicio del fragmento, la banda de sonido incluye a la línea melódico-textual interpretada. Contrariamente a lo que se ha establecido para su recuperación combinada con la entonación de su adaptación castellana, la propia alusión que hace la madre del Doctor Ledgard al componente musical participa de una diegetización, al menos, en términos referenciales que se refuerza en el [00:14] (MF 18.1.) cuando la cámara se posiciona en la habitación en la que descansa el cuerpo abrasado de Gal. En esa alternancia de tiempos narrativos visuales que se definen por la cohabitación de dos discursos sonoros que, igualmente, responden a procedencias manifestantes diferentes (mientras que la voz dialogada se corresponde con el presente, la musicalizada lo hace con el pasado) y, más allá de las directrices variables señaladas con precedencia y que evidencian cómo en unas ocasiones son los planos los que orientan al discurso del tiempo actual y, en otras, a la inversa; lo que interesa de esta porción narrativa es, precisamente, el planteamiento mediante el que Almodóvar invade a la actualidad del relato con ese acontecimiento de la infancia de la hija de Robert y que, en cierto grado, repite la fórmula del recuerdo avivado por Marco en la conversación que mantiene después de la actuación musical de Veloso con Lydia, sin, por el contrario, hacer coexistir en el mismo plano a los dos relatos. Asimismo, imita el modelo de inserción descrito en los párrafos precedentes, si bien, la diferencia radica en que mientras, supuestamente, el Padre Manolo revisita su pasado guiado por esa voz en *off* de Ignacio, la cual nace en su mente al ser el narrador del guión fílmico, en este extracto narrativo de *La piel que habito* la encargada de narrar y propiciar la manifestación visual de la historia contada es Marilia. Asimismo, ya se ha defendido que la alternancia espacial que reside en ella supone la ubicación del espectador en una posición de relativa exclusividad, promovida por el narrador y que, de igual forma, está presente en las dos ejemplificaciones anteriores, ya que en todas ellas y durante su *quasi* total extensión, el punto de vista adquirido se corresponde con el de alguien que no es ninguno de los dos personajes que los protagonizan. Surge a raíz de este comentario otra equiparación llamativa y que supone, por tanto, una reiteración a niveles constitutivos, si bien, se presenta sujeta a las especificidades de cada uno de los fragmentos: en el extraído de *Hable con ella*, es el propio Marco el que induce al desorden de la secuencialidad narrativa al irrumpir su recuerdo después de la conversación con el Niño. Una vez en el pasado, la cámara contempla el número musical hasta que tiene lugar el intercambio de

frases entre la pareja que supone la confesión del periodista y la inclusión del tercer personaje (Ángela). Triple es también la presencia en el perteneciente a *La mala educación*, puesto que Zahara es la encargada de invitar al guía espiritual a leer el fragmento del texto firmado por su hermano siendo este último en su edad infantil junto al que le precede los protagonistas del acontecimiento histórico previo. Y el número tres se mantiene para el caso de la producción de 2011, si bien, la existencia de Vera como receptora de la narración de Marilia, ajena a esas imágenes recreadas a la par que autora de las suyas previas de acuerdo a su interpretación personal de los datos a los que accede, supone el incremento en una unidad de los personajes en la porción narrativa aunque su postura como oyente no altera al modelo que se viene describiendo en tanto que la ama de llaves, al igual que Marco y Zahara, activa la recuperación del pasado siendo Norma niña y Gal las que habitan esos planos reconstruidos. En este sentido, otro de los detalles que distancian al segmento musicalizado por *Moon river* y al que lo está por *Pelo amor de amar* es que, opuestamente a esa voz textual que se elimina concediendo la relevancia expresiva a los pentagramas melódicos, la de esta ocasión se expresa en paralelo a la línea melódica con letra entonada en solitario aportando una complejidad para con la terminología aplicada. Esto es, la reintegración de lo previamente acontecido en la línea de montaje de *La piel* supone su reactualización; una que, además, se ve favorecida por la posibilidad manifiesta de referir lo producido en dos escenarios diferentes aumentando la carga informativa. Durante su desarrollo, la recuperación histórica se convierte en el presente narrativo temporal, condición maximizada en esta propuesta al contar con el apoyo de la voz en *on* de Marilia. Primer punto divergente para con el planteamiento y la valoración que se ha efectuado de *Por el amor de amar/Pelo amor de amar* (2p), ya que en este otro fragmento la expresión melódica de Norma niña surge en su identidad juvenil, pero, en ningún caso es referida física o visualmente, como, por ejemplo, sucede con Ángela y esos planos que acompañan a la descripción de Marco. Sin embargo, y como se ha venido destacando, su abuela aparece desde el primer segundo de la porción narrativa extrapolando los límites temporales y manteniéndose en ese espacio explícito, dada la dominancia de las imágenes correspondientes a lo previo, ejerciendo, al mismo tiempo, una función acotadora.

Otro aspecto de este tercer planteamiento que supone una disyuntiva en cuanto a los otros dos abordados es que, durante el regreso al pasado, Almodóvar le concede segundos de expresión al

presente³¹⁸, concretamente, a través del rostro de Marilia, expresión de la verdadera carga dramática que el acontecimiento tuvo en su desarrollo real. Esta idea encuentra a un primer referente en ese recuerdo de África narrado por el autor de guías de viaje a partir de la pregunta de Lydia siendo negado por completo en la representación de la interpretación privada de la adaptación de la canción de Mancini y Mercer. Así lo dispuesto, este último *flashback* es el que se expresa desde una formulación más pura o habitual, mientras que el musicalizado por *Cucurrucucú paloma* responde a la misma propuesta salvo en sus segundos conclusivos cuando se desarrolla un segundo retroceso o, dicho de otro modo, evocación visual del pasado en un segundo nivel. Por su parte, el correspondiente a la primera situación traumática de Norma es el que perfila de forma más notable la hibridación prototípica del ejercicio filmico almodovariano dadas las características citadas y entre las que destaca esa alternancia constituyente entre pasado y presente.

Antes de finalizar este apartado, tres consideraciones recapituladoras y a modo de conclusión. La primera de ellas es que, exceptuando la parte expresiva final de la *chanson sentimentale* de 2002 y cuya percepción es modificada según el punto de escucha de Marco, las tres presencias melódicas con letra mantienen el práctico mismo volumen durante toda su manifestación, lo que potencia su carácter unificador, incluso, cuando en todas se identifica a la cadencia *on-in-on* en cuanto a su origen emisor. En el caso del fragmento 14.2. ya se ha determinado cómo la guitarra de la versión se enuncia antes de la muestra del porche, escenario puntual y del que después se aleja el personaje masculino; en el 15.2. la segunda catalogación *on* se debe a esa ocultación de Ignacio y el Padre Manolo en el interior del cañaveral, mientras que en el 18.1. el hilo conector que teje la voz de Ana Tena entre las dependencias de la casa de la familia Ledgard únicamente se humaniza en una ocasión quedando, de acuerdo a lo recogido, en el espacio explícito en el que se posiciona desde el inicio de la porción narrativa gracias a la explicación de Marilia. El segundo aspecto que debe remarcarse es la dualidad funcional que se reconoce en las tres canciones: si *Cucurrucucú paloma* y *Moon river* acometen una focalizadora en tanto orientan el devenir de sus respectivos relatos, la versión brasileña de *Por el amor de amar* ejerce una pronominal en cuanto que, según la valoración propuesta, es el reclamo de Norma hacia su madre y la propia partitura

³¹⁸ Tres para el primer caso ubicado en el segmento [01:07-01:10] (MF 18.1.) y quince para el segundo, en el [01:22-01:37] (*ibídem*) y en el que *Pelo amor de amar* ya ha salido de la banda de sonido.

con pentagrama vocálico-textual que la significa y, sobre todo, a su condición traumática. Por último, se regresa a uno de los primeros postulados, ya que, como se ha recogido a lo largo de estas páginas, todos estos ejemplos proponen un regreso efectivo al pasado con independencia de la forma empleada para ello. Esto no debe confundirse con aquellos otros, igualmente musicalizados, en los que reside una evocación o recreación, pero, en el tiempo presente, tal y como se identifica en los que cuentan en su banda de sonido con *Un año de amor* donde se imita y actualiza, en términos corpóreos, a la Becky del Páramo pop; *Quizás, quizás, quizás* y *Maniquí parisien* en los que dos transformistas se ponen “en la piel” de Sara Montiel y actúan basados en escenificaciones previas; la porción narrativa en la que Raimunda recupera *Volver*, esa canción con un fuerte anclaje a su infancia y a la figura materna o, incluso, en aquella otra en la que reside *I’m so excited* y que, según lo recogido, remite, también, a números musicales protagonizados por Fajas, Ulloa y Joserra en vuelos celebrados con precedencia. Todos ellos comparten ese latido de lo previo que, en cierta medida, los significa, pero sin trasladarlo a su grado máximo de expresión y que implicaría las presencias de las artistas señaladas, de ese momento en el que la protagonista de la ficción de 2006 aprende la partitura con letra o de esa otra actuación durante otro trayecto operado por la compañía aérea “Península” en cada uno de sus respectivos relatos.

4.6.2. *La piel que habito*: el epíteto almodovariano de la desestructuración narrativa musicalizada.

Continuando la tendencia del manchego de realizar producciones en las que el relato se define por la ausencia de la linealidad discontinua³¹⁹ definidora del relato filmico y que reconoce su apogeo en la tercera década creativa gracias a los planteamientos narrativos de *Hable con ella*, *La mala educación* y *Los abrazos rotos*, el título estrenado en 2011 supone una ejemplificación en la que las canciones conformantes de la banda sonora se caracterizan por su condicionamiento pasado; es decir, todas quedan desprendidas del presente narrativo y, por ende, dada la naturaleza del discurso, anexionadas a lo acontecido con precedencia. A pesar de que se ha determinado esta

³¹⁹ Si bien algunos casos se han venido remarcando a lo largo de estas páginas, se recapitulan en esta nota al pie. Así, se identifican *flashbacks* o vueltas al pasado en *Laberinto de pasiones*, *Entre tinieblas* y *Tacones lejanos*. Mientras que el posicionamiento del tiempo narrativo en un futuro reconvertido en presente y, sobre todo, manifestado a través de rótulos, se reconoce en *Carne trémula* y *Todo sobre mi madre*.

misma identidad para fragmentos musicalizados de los otros tres largometrajes (*Cucurrucucú paloma*; *Moon river*, el *Kyrie* y *Jardinero*; y *Werewolf*, respectivamente), en ninguno se identifica la totalidad propuesta para *La piel que habito*. De esta forma, en este apartado se profundiza en la película número 18 de la filmografía analizada con el objetivo de desmembrar la aplicación de la partitura con recurso vocálico-textual y cómo los segmentos narrativos en los que se la identifica determinan su interpretación al igual que la reestructuración del relato implica una valoración de la misma. Unos párrafos en los que, consecuentemente, se aproximan los comentarios dedicados a cada una de ellas presentes en los apartados anteriores.

El primer planteamiento que se recupera es mediante el que se ha corroborado que, si se crea la línea del montaje de la historia, la numeración de las cuatro canciones responde a la que presentan en la del relato al ser Norma aún una niña en el segmento 18.1.; el 18.2. y el siguiente responden al propio desarrollo del concierto privado de Buika y en los que Vera aún presenta su identidad masculina; mientras la secuencia del cuarto es la anterior al secuestro de Vicente. En segundo lugar, en todos se reconocen aportaciones informativas que determinan la labor interpretativa, aunque respondiendo a esa suerte de muñecas rusas que conforman el continente narrativo. Asimismo, y en algunos casos, anticipan acontecimientos que no se realizan hasta minutos después, reconociéndose una función anticipativa que incluso se aprecia en el recurso musical. De este modo, y en cuanto a la primera porción narrativa, Marilia le cuenta a Vera, una vez concluida la explicación de la muerte de Gal, la misma suerte que corrió Norma y que, sin embargo, no es evidenciada en el montaje hasta el [1:10:19-1:11:12], lo que supone un distanciamiento de 30'17" entre sendos puntos iniciales. La segunda queda categorizada como propia del pasado a través del rótulo “Seis años antes” el cual posiciona a la narración en un nuevo *flashback* y que aparece en el plano del [44:43]. Así, la propuesta visual que se plantea, pareja a la reconocida para el segmento narrativo 14.2., aprovecha la planificación para retrotraer al relato a través del oído de Robert enlazándolo con la partitura musical que interpreta un saxofón en ese recuerdo y que es *Pequeña flor* de Sidney Bechet. Durante este segmento del largometraje se produce, de acuerdo a lo descrito, la salida de los invitados más jóvenes de la sala percatándose el protagonista masculino de la ausencia de su hija durante la interpretación de la versión de la composición firmada por Lara y cuya letra acoge a la sencillez que, efectivamente, califica a sus

acciones futuras. Con esto, lo que se quiere decir es que *Se me hizo fácil* se comprende como señal de la habilidad que tiene el Doctor Ledgard a un doble nivel: por un lado, para idear, llevar a cabo y mantener el cautiverio de Vicente (igualmente descrito por Thierry Jonquet en *Mygale*) y, por el otro, consecuencia directa, para “revivir” a su mujer a través del joven. Realmente, la existencia de la facilidad del olvido no existe en *La piel*, si bien, esta queda regida por su contrario al no aceptar el personaje no sólo la pérdida de su pareja, tampoco la ausencia de la correspondencia sentimental que la lleva a mantener una relación paralela con su hermano, de acuerdo a lo expuesto más arriba. De esta manera, lo que parece borrar de su memoria son, precisamente, esos últimos recuerdos de abandono buscando la recuperación de la reciprocidad inicial a pesar de que esta se establezca de forma impuesta para con el otro. Ahora bien, lo remarcable de esta porción narrativa musicalizada y que evidencia la característica desestructuración del largometraje es que, durante la interpretación del ritmo latino, se produce la conversación y el paseo que finaliza en el encuentro sexual frustrado entre Vicente y Norma y que, en su concepción completiva, se desarrolla durante los minutos [54:14] y [56:12]. En consecuencia, lo que se muestra en el 18.2. se corresponde con el referente memorístico del protagonista masculino, mientras que lo que se acaba de describir lo hace con el de Vera, dado que 1’27” antes, retomando la melodía para saxofón, Almodóvar informa de la intromisión en su interioridad basada, asimismo, en el recordatorio de su identidad previa al habitar el plano sus dos rostros que, enfrentados, desvelan esa otra realidad de la anacronía que, remitiendo a la terminología del “Marco teórico”, responde a la categoría de la elipsis lateral, ya que sendas recuperaciones del pasado suponen su exposición desde dos puntos de vista y experiencial diferenciados. En este sentido, se hace hincapié en que, al igual que para la búsqueda que efectúa el padre de Norma por los jardines del pazo se ha determinado la pérdida gradual del volumen del discurso melódico con letra por el distanciamiento del punto de emanación, en este caso también se identifica su ausencia, si bien esto supone una pequeña contradicción que, en cualquier caso, queda explicada, *grosso modo*, por el propio montaje: el tercer fragmento del universo extraído de *La piel que habito* se posiciona a continuación de los últimos minutajes aludidos. Así, el silenciamiento melódico queda justificado porque *Por el amor de amar* es presentado por Buika, comprendiéndose que en este gesto reside, por su propia naturaleza, una especie de descanso en el devenir de la actuación

musical global. Sin embargo, si se retrocede a la porción narrativa en la que suena *Se me hizo fácil*, esta canción debería mantenerse en la banda de sonido, si bien en un posicionamiento secundario o, incluso, terciario de la pirámide en tanto que, según la continuidad musical propuesta, se interpreta después de *Pequeña flor* aunque la secuencia no se puede asegurar con exactitud al jugar el realizador con el montaje sonoro: en el [00:10] (MF 18.2.) el brindis que Robert hace con la novia es empleado para incorporar a la versión de la composición de Lara a través de su puente instrumental, como ya se ha referido; la elipsis que subyace en ese punto se complementa por la consideración de que, dada la continuidad de los planos, realmente, los pentagramas se anticipan a su correlación visual invadiendo ese escenario que pertenece a los de la creación melódica del artista norteamericano. En cualquier caso, la problemática aproximativa se aprecia en tanto que, si se atiende al discurso musical que se desarrolla en cada uno de los segmentos discursivos, el Doctor Ledgard sale de la vivienda cuando suenan los últimos compases de *Se me hizo fácil*, mientras que Vicente y Norma lo hacen cuando está en su plena expresión *Pequeña flor*.

La tercera y cuarta partituras con letra en sus concepciones fílmicas ya han sido tratadas con bastante detenimiento, a pesar de no haberse profundizado en la continuidad inclusiva que las define. De esta manera, ese intento fallido de Vicente de tener una relación esporádica con Norma ejerce una función completiva en términos de posterioridad. Respondiendo a su recuerdo, lo que experimenta el padre de la joven durante esa misma secuencia es mostrado, igualmente, a través de su registro memorístico en el fragmento que va del minutaje [48:17] al [48:39]; esto es, 12'42" antes. Durante los mismos y continuando esa búsqueda que queda acotada en el fragmento 18.2., el Doctor Ledgard humaniza a esos gemidos que se han aludido con anterioridad. Ahora bien, en el [48:41] se identifica a un plano que determina la correspondencia entre lo desarrollado en estas referencias y el inicio de la cuarta porción narrativa musicalizada o, si se plantea en términos de secuencialidad y, desde una perspectiva extensible, en los últimos segundos de la tercera: el de Vicente, personaje desconocido para el protagonista masculino, que sale del pazo a alta velocidad montado en una moto. Así, en el ejercicio complementario esa acción queda acompañada por los dos primeros compases de la inclusión fílmica de *Between the bars*. Este ligamiento entre secuencias distanciadas se fundamenta, asimismo, en la lógica relacional; es decir, si, nuevamente, se retrocede en la película, durante el segmento [48:45-49:21], el padre de Norma

la descubre inconsciente en el mismo sitio en el que Vicente la ha dejado después del enfrentamiento y que culmina el proceso traumático al asociar la joven el relativo intento de violación con el personaje familiar. En su propia reconstrucción de los acontecimientos, el Doctor Ledgard determina que ese joven que sale del pazo es el posible culpable de la situación. Almodóvar lo hace patente a través del recurso musical con pentagrama vocálico-textual: en el numerado 18.4. es un plano del protagonista masculino, negado en el montaje visual previo, el que asume esas notas de la cuerda percutida, siendo continuada por la ubicación de la cámara en la *boutique vintage* y que, si se mantiene el devenir del relato, llega a esa persecución y accidente provocado del antecesor masculino de Vera. Reside en este fragmento musicalizado una serie de detalles que, en su posicionamiento histórico, anticipan la “remodelación” que va a sufrir corpórea y sexualmente; mientras que, para la realización del relato, apuntan a su secuencia concluyente.



Fig. 86 – El fragmento musicalizado por *Between the bars* acoge en su planificación a la dualidad masculino-femenino en Vicente señalando a su propio futuro. Fuente: [DVD] *La piel que habito* (edición 2012).

En este sentido, y como recogen las imágenes, Almodóvar remarca en dos ocasiones la futura condición femenina impuesta al personaje de Jan Cornet. La primera de ellas supone la imagen inicial del segmento narrativo rodado en la tienda que regenta la madre de Vicente. La citada inclusión de su cabeza en la de relieve femenino metálico en el [00:06] (MF 18.4.), coincidente con la inclusión del pentagrama con letra en la banda de sonido, le especifica al espectador su sino más próximo. La entonación de las tres primeras frases³²⁰ queda regida por el movimiento de la cámara que, progresivamente, ocasiona la desmembración de la conjunción visual, acción

³²⁰ “Drink up, baby, stay up all night.../With the things you could do,/you won’t, but, you might...”. (“Bebe, bebé, quédate despierto toda la noche.../Con la de cosas que podrías hacer,/no las harás, pero, puede que...”. Traducción de la autora).

conducente al presente narrativo y que, de acuerdo a lo señalado párrafos más arriba, supone la confesión del joven de ese hartazgo de su vida actual y del que, al mismo tiempo, le ha informado a Norma en la conversación previa a su intento del goce sexual. Por su parte, el señalado intercambio de frases con Cristina, iniciado 15” después, provoca la cohabitación de las voces de los dos personajes con las de Garneu quien en ese momento musicaliza la oración “The promises you’ll only make...” (“Las promesas que tú, solamente, harás...”³²¹). El anuncio en el [00:46] (MF 18.4.) de la vuelta fatal que va a dar en su moto Vicente queda significado a través de esa reiteración de la combinación masculino-femenino que, por su misma recuperación, denota la ausencia de cualquier casualidad remarcando la predestinación. Si bien la conversión en Vera es manifiesta, figurativamente, en estas dos ocasiones quedando determinado el objeto del cambio, su modificador es referido al inicio del fragmento. Esto es, la concatenación melódica entre el padre de Norma y su supuesto violador le informa al espectador de que ese personaje que aparece en el [1:01:15], 20” después y, finalmente, en el [1:02:03] y del cual se desconoce su verdadera identidad no es otro que el Doctor Ledgard. El cancerbero de Vicente desvela su realidad existencial poco después, en el [1:08:07], cuando se muestra, por segunda vez, al joven encadenado en una especie de gruta, secuencia que, a pesar de la elipsis del relato que oculta el trayecto Galicia-Toledo y su introducción en ese espacio, responde a la constitución de la historia. De esta manera, lo que hace Almodóvar es que, como si se tratara de un espejo, el segmento narrativo que sigue a la persecución y secuestro, un resumen, es el ejercicio de la remodelación sexual e identitaria que encuentra a su punto final y, al mismo tiempo, señalizador del regreso al tiempo narrativo inicial de *La piel que habito* en el [1:32:33]³²².

En cuanto a la alusión a la secuencia concluyente, se debe al contenido textual de la partitura firmada por Elliott Smith. Si se recuerda la tabla 5 (recapituladora de las líneas temáticas que conforman el cancionero almodovariano y ubicada en la página 345), para *Between the bars* se ha establecido la “Donación emocional y de sustento al otro”. La historia musicalizada, que se puede

³²¹ Traducción de la autora.

³²² Debe tenerse en cuenta que, 2’25” después, el realizador retrata a Vera despertando a Robert quien duerme en esas mismas sábanas oscuras con motivos bordados en blanco fondo sobre el que descansaba la pareja en el referido [44:37], punto de partida de la reconstrucción de los hechos, explicadores de la realidad evolutiva del personaje femenino. Por tanto, se plantea un resumen a gran escala, ya que, durante los más de 48’ que dura la noche fílmica, recuerda todos los acontecimientos pasados que estructuran genéticamente a su producción número 18.

consultar así como su traducción, en el “Anexo IV”, cuenta entre sus frases con algunas clarividentes para con la situación que plantea Vera en su reencuentro con Cristina y su madre e, igualmente, para su propia realidad existencial³²³. De esta manera, el hecho de que la partitura con letra publicada en 1997 suene en la secuencia rodada en la *boutique vintage* y de la que participan los dos personajes femeninos supone el anclaje anticipador de la solicitud que les hace la protagonista en el [1:47:55] cuando, después de narrarle a la dependienta su secuestro, posterior operación y el doble asesinato que acaba de realizar, les pide su ayuda, una que se considera inherente a esas dos personas por los lazos familiares y emocionales que les ligan con el nuevo Vicente.

En definitiva, lo que se aprecia, es que, opuestamente a la desestructuración más notable, aunque entendida de forma más fluida por los vaivenes temporales, el cineasta manchego reitera su propuesta de la agrupación en *La piel* y que supone una imitación de lo dispuesto para la secuencia de momentos infantiles de *La mala educación*. De esta manera, y recuperando la idea inicial, los cuatro fragmentos musicalizados responden a su propia ordenación histórica. El problema interpretativo y de posición reside en la alternancia constante y remarcada de referencias temporales y puntos de vista narrativos que suponen la apertura del relato en el 2012 con Vera ya formada como mujer, sin la máscara protectora con la que aparece en otros momentos y que, en la continuidad discursiva, supone su aproximación y cierto emparejamiento con el Doctor Ledgard para que esta situación sea negada hasta ese minuto 92 superado en 33” cuando, después de defenderle, se producen los asesinatos con la consiguiente huida del Vicente transformado. Almodóvar vuelve, por tanto, a jugar con los niveles narrativos, si bien, no contando con el favorecimiento residente en ese cine dentro del cine que cataloga a la producción de 2004.

³²³ Entre ellas, las últimas tres oraciones de la segunda estrofa; la inicial del estribillo, “The people you’ve been before that you” (“Todas esas personas que has sido antes de ese otro tú”. Traducción de la autora) y también la tercera de la misma porción que, en su conceptualización, recuerda a la idea latente en *Resistiré*.

4.7. *Tutti ma sotto voce*: la acomodación de la partitura con letra en la pirámide y el montaje sonoros.

A lo largo de los diferentes apartados que han ocupado las páginas anteriores, se han recogido diversas tendencias y características de la aplicación del discurso melódico con componente vocálico-textual resultado del análisis de los diferentes integrantes del corpus. En los tres apartados que se desarrollan a continuación se realiza, en primer lugar, una recapitulación del servicio imperante que se ha reconocido de este recurso musical para con los diálogos y, al mismo tiempo, su dominancia en determinados fragmentos en los que llega a negar la coexistencia de los sonidos diegéticos, como ya se ha dispuesto para algunos de ellos. Seguidamente, se exponen las categorías aplicativas según dos parámetros: la porción expresiva de las canciones y las fórmulas inclusivas y sus contrarias que rigen sus presencias en la banda de sonido. Unas líneas de las que se desprende el interés de Almodóvar por la coexistencia estratégica.

4.7.1. Diálogos invertebrados: la canción como dominante expresiva.

La catalogación del componente fílmico examinado según su relación con las expresiones textuales de los personajes y los restantes habitantes del espectro sonoro dibuja un mapa tipológico en el que, desde una perspectiva general, predomina su relevancia frente a todos ellos. Sin embargo, también favorecen este posicionamiento las reiteradas actuaciones musicales que, como se ha propuesto con anterioridad, por su propia identidad suponen, habitualmente, un silenciamiento de cualquier otro foco sonoro coexistente. De esta forma, las 70 presencias musicalizadas examinadas revierten las siguientes agrupaciones establecidas en términos de porcentaje; es decir, se proponen tres conjuntos en los que los parámetros calificativos son los que se expresan durante un mayor tiempo a lo largo del desarrollo de la selección de la partitura con letra integrada en el montaje sonoro. Por ello, junto a la dicotomía en la que las canciones y los diálogos invierten sus roles en términos de predominancia (respondiendo a diferentes modelos, como se matiza más abajo) se presenta el concepto “Combinaciones” y el cual remite a aquellos fragmentos en los que la alternancia entre esas dos situaciones es uno de sus principales signos distintivos.

Canciones > Diálogos	Diálogos > Canciones	Combinaciones
<i>Muy cerca de ti</i>	<i>Tu loca juventud</i>	<i>Do the swim</i>
<i>Murciana</i>	<i>Voy a ser mamá</i>	<i>Por qué mis ojos</i>
<i>Gran ganga</i>	<i>Ne me quitte pas</i>	<i>Estaba escrito</i>
<i>Suck it to me</i> (2p)	<i>Susan get down</i>	<i>Suck it to me</i>
<i>Encadenados</i> (inicial y 2p)	<i>Las espigadoras</i>	<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i>
<i>Suck it to me</i> (1983)	<i>A good thing</i>	(inicial y 4p)
<i>Salí porque salí</i>	<i>Between the bars</i>	<i>La bien pagá</i>
<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i> (2 y 3p)		<i>SatanaSA</i>
<i>Espérame en el cielo</i>		<i>Lo dudo</i> (inicial y 2p)
<i>Ne me quitte pas</i> (2 y 3p)		<i>Guarda che luna</i>
<i>Déjame recordar</i>		<i>Piensa en mí</i>
<i>Soy infeliz</i> (inicial y 2p)		<i>Pecadora</i>
<i>Puro teatro</i>		<i>Ay, mi perro</i>
<i>Canción del alma</i>		<i>Cuore matto</i>
<i>Resistiré</i>		<i>Vitamin C</i>
<i>Un año de amor</i>		<i>Robot œuf</i>
<i>Piensa en mí</i> (2p y 3p)		<i>Werewolf</i>
<i>Se nos rompió el amor</i>		<i>Pelo amor de amar</i>
<i>Luz de luna</i>		
<i>En el último trago</i>		
<i>Ay, amor</i>		
<i>Tonada de luna llena</i>		
<i>Sufre como yo</i>		
<i>El rosario de mi madre</i>		
<i>Somos</i>		
<i>Tajabone</i>		
<i>Por toda a minha vida</i>		
<i>Cucurrucucú paloma</i>		
<i>Quizás, quizás, quizás</i>		
<i>Moon River</i>		
<i>Kyrie</i>		
<i>Jardinero</i>		
<i>Maniquí parisien</i>		
<i>Volver</i>		
<i>Final/A ciegas</i>		
<i>Se me hizo fácil</i>		
<i>Por el amor de amar/Pelo amor de amar</i> (2p)		
<i>I'm so excited</i>		
<i>The look</i>		

Tabla 10 – Relación agrupada de las canciones del universo según el grado expresivo coexistente con los diálogos y/o restantes integrantes de la banda de sonido. Fuente: elaboración propia.

De acuerdo a lo presentado e inicialmente aludido, el recurso melódico con letra se define en la filmografía almodovariana por anteponerse a los restantes elementos que forman parte del espectro sonoro; ahora bien, subyacen en esta primera categoría otras distinciones que invitan a aglutinamientos de segundo nivel que, de igual manera, permiten la defensa de la existencia de otras tendencias sostenidas. De esta manera, la que se presenta con un mayor número de ejemplificaciones es la de la actuación en sus tres variantes con un total de 42. Sin embargo, frente al silenciamiento reconocible en casos como los de los fragmentos musicalizados por *Gran ganga*, *Canción del alma*³²⁴, *Un año de amor*, *Maniquí parisien* o *Volver*, entre otros, se presentan varios en los que los sonidos intradieгéticos hacen, igualmente, acto de presencia. Esto se reconoce, por ejemplo, en *Muy cerca de ti*, donde la voz de Javier Furia comparte unos segundos manifestantes con los pasos de Pepi; en el segmento narrativo en el que Bola de Nieve entona *Ay, amor* acompañado, puntualmente, por los referidos del movimiento de la cortina y procedentes de las acciones en la cocina así como en el que supone la recuperación del bolero interpretado por Lucho Gatica que, inicialmente, comparte expresión con los llantos de la Madre Superiora. Junto a ellos, *El rosario de mi madre*, ubicada en la banda de sonido junto al ruido propio de la calle por la que se desplaza David en la ejecución del seguimiento a Víctor y que, igualmente, comparte con otro de los casos con los que se ha equiparado con precedencia: el primer segmento musicalizado de la producción de 1993. En todas estas referencias, e, igualmente, en las analizadas a este nivel en sus respectivos comentarios previos, la expresión de estos referentes sonoros coexistentes no implica problemática alguna para la recepción e interpretación del discurso musical con componente textual; si bien, sí se comprende que participan de la naturalización de las secuencias ficcionales en las que se integran.

En un sentido contrario se presentan los constituyentes del corpus de estudio en los que se aboga por la interiorización de la partitura con letra y que implica la acotación silenciadora de los sonidos pertenecientes a la diégesis. Esto, como se ha referido, sucede con la aplicación de *Sufre*

³²⁴ A pesar de la frase “Es muy buena chica” que Máximo dirige a su esposa en el [01:05] (MF 8.1.), la versión entonada por Loles León invade el espectro sonoro negando cualquier otra manifestación dieгética, si bien, el *playback*, por su propia concepción, supone la emulación de la actuación en directo con el consiguiente supuesto de que tanto ella como los miembros de su familia que la acompañan interpretan a la partitura *pop-rock* verdaderamente en el espacio dieгético.

como yo entre el [00:24] y el [01:20] (MF 12.2.) y con la de *Por toda a minha vida* entre sus respectivos [00:18] y [01:35] (MF 14.1.). En una posición aproximada se presentan las porciones narrativas en las que Chavela y Anna Fernández entonan *En el último trago* y el *Kyrie*. Para la del largometraje de 1995 ya se ha determinado la relevancia que Almodóvar le concede al bolero señalando las repercusiones emocionales que tiene para con su protagonista. Así, desde que el camarero cambia de canal televisivo en el [00:07] (MF 11.1.) y hasta el [01:36] (*ibíden*), momento en el que Leo decide salir del bar, además de las dos guitarras que acompañan a la artista costarricense, lo único que se identifica en el espectro sonoro son sus sollozos, prueba de esa emoción surgida. Un silenciamiento que, por tanto, desnaturaliza al espacio en el que se desarrolla la secuencia concentrando el interés tanto en el recurso musical como en la correlación planteada con el personaje indicado. En el caso del extracto de la producción de 2004, el imperio manifestante de la partitura coral de Rossini responde, *grosso modo*, al escenario en el que se entona y que, como se ha matizado, se trata de la capilla del colegio de Enrique e Ignacio. Asimismo, esa condición se anticipa en su adopción, ya que, de acuerdo a lo señalado en el párrafo dedicado a la pausa y el alargamiento que lo habitan, se ha establecido que las voces infantiles y el pentagrama tocado por el órgano se establecen como único componente sonoro a partir del [00:30] (MF 15.3.) constituyendo ese *continuum* melódico que invade las escenas concernientes a la otra mitad del partido de fútbol, las relativas al oficio religioso y manteniendo la función cohesiva del resumen hasta que la cámara se posiciona en el comedor de los alumnos 2’11” después; momento en el que los diálogos diegéticos reaparecen.

En cuanto a las coexistencias con las voces de los personajes, se identifican dos propuestas: las citadas dualidades enunciativas melódicas establecidas para *Encadenados* en su primera presencia, *Luz de luna* y *Resistiré*³²⁵ que, lejos de reducir la carga dramática, informativa y significativa de la canción, la refuerzan y las inclusiones de una frase o de un breve intercambio de las mismas que, habitualmente, se producen aprovechando los compases instrumentales de las partituras (ya sean estos iniciales o intermedios –por lo general, los que constituyen el definido como puente instrumental

³²⁵ En este caso y, a diferencia de lo que acontece en los otros dos, se integra una frase dialogada. Sin embargo, los 6” que necesita para su expresión apenas suponen oposición calificativa para lo propuesto, ya que, la entonación se desarrolla durante 1’15” de un fragmento que dura 1’48”.

en las referencias de las letras en esta Tesis Doctoral-). Representantes de esta modalidad de cohabitación son *Murciàna*, con el diálogo entre Agustín Almodóvar y el personaje de Kiti Manver que se produce entre las oraciones “Porque eres una marrana” y “Te voy como anillo al dedo” ([00:54-01:09] MF 1.5.); *Espérame en el cielo*, cuyo solo de la guitarra es aprovechado para la integración del último diálogo mostrado entre María y Diego, *Se nos rompió el amor*, con las frases intercambiadas entre Ramón y Nicholas en el citado segmento [02:05-02:08] (MF 10.1.)³²⁶; y *Soy infeliz* (2p), *Puro teatro*, *Tonada de luna llena*, *Final/A ciegas* y *The look* respondiendo las cinco el mismo planteamiento: los vientos y la cuerda pulsada; las frotadas y la percusión; la flauta travesera que llama a Caetano Veloso, los compases interpretados por la familia de las cuerdas, correspondientes a la partícula titular inicial, y los que los están por los teclados, sirven, respectivamente, para los desarrollos del mensaje telefónico de Iván³²⁷, el intercambio de frases entre Pepa y Marisa, la petición del beso de Ángel a Leo, la conversación entre el montador, Mateo, Diego y Judit y para la que, igualmente, tiene lugar entre Piluca y Joserra en la producción de 2013.

Por último, y como casos específicos de este primer conjunto, lo desvelado en los análisis de los fragmentos musicalizados por *Soy infeliz* y *Nur nicht aus Liebe Weinen* (2p). En el primer caso, su exclusividad se expresa por su condición inaugural, ya que al tratarse de la canción que acompaña a los títulos de crédito, el universo ficcional aún no se ha establecido siendo inexistentes los sonidos procedentes del mismo. En consecuencia, la pirámide sonora está conformada por un solo nivel dominante. En cuanto al segmento de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Almodóvar propone la referida pausa de la reproducción del tema alemán sin actuar, por ende, sobre el volumen musical para que Gloria y Antonio intercambien esas frases que evidencian la escucha continuada de la *chanson* interpretada por Zarah Leander por el segundo y la consiguiente molestia originada en su mujer por esta misma reiteración.

³²⁶ Además, esta porción narrativa se caracteriza también por la presencia continuada de sonidos procedentes del escenario natural por el que discurre el vehículo de la pareja de Kika e, incluso, del producido por su propio movimiento que, por el contrario, quedan subyugados, en un segundo plano, dadas las dominancias de las líneas melódicas interpretadas por Fernanda de Utrera y la guitarra española, además del palmeo.

³²⁷ Junto a este, y de manera semejante a lo defendido para el caso de *¿Átame!* La reflexión en alto de Paulina de sólo 2” (se inicia en el [00:35] del fragmento 7.2.) y que se expresa en paralelo, aunque, parcialmente, a las frases melódicas “Si porque tú no me quieres/piensas que yo he de morir...”.

La relevancia que el realizador manchego le concede a las canciones en sus producciones queda patente al comprobar que el grupo que se presenta con una menor diferencia de unidades con respecto al anterior es el que responde al parámetro de la **combinación**; por tanto, aquellas en las que se manifiesta una suerte de equilibrio o alternancia, *grosso modo*, medida entre el componente melódico-textual y los diálogos propios del espacio diegético. Regidas por la posterioridad, las porciones narrativas en las que residen *Do the swim*, *Por qué mis ojos*, *Suck it to me*, *Nur nicht aus Liebe Weinen* (en su inclusión inicial y cuarta), *La bien pagá*, *SatanaSA*, *Pecadora* y *Werewolf* comparten la concesión manifestante primigenia a las voces melódicas para, después, integrar a las de los personajes en la banda de sonido. Unas inclusiones que no responden a números específicos (cada montaje sonoro lo hace en un momento determinado del devenir narrativo), pero, que sí lo hacen con respecto a una directriz bicéfala combinatoria por la aparición de un nuevo personaje, la modificación del espacio o la conjunción de estos dos postulados, a tenor de lo detallado con precedencia. La consecuencia directa de esta añadidura es el reemplazamiento en el nivel principal de la pirámide sonora quedando las diferentes partituras con letra en la reiterada posición secundaria. También se reconocen ejemplificaciones que se expresan inversamente; esto es, el discurso músico-textual inicia su expresión como el fondo sonoro para, una vez avanzado el desarrollo, suplir la ausencia de los diálogos. El ritmo latino de Monna Bell en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y el bolero de Los Panchos en su primera expresión en *La ley del deseo* se erigen como sus dos representantes.

Dentro de las posibilidades combinatorias, otra de las fórmulas almodovarianas es la que plantea una cierta equidad manifestante, si bien, favorable a una mejor identificación de las referencias dialogadas y que es reconocible en los segmentos narrativos en los que se expresan *Lo dudo* (2p), *Piensa en mí* en su manifestación doblemente espacial (teatral y carcelaria), *Guarda che luna*, *Ay, mi perro*, *Cuore matto*, *Vitamin C*, *Robot œufy* *Pelo amor de amar*. Igualdades relativas que, consecuentemente, suponen la alteración de la identidad de la canción, puesto que de ese rol principal signifiante pasa a adquirir el de colchón o fondo melódico sobre el que se expresan los diálogos o, a la inversa, participando del anclaje establecido entre sendas referencias.

Finalmente, el conjunto de fragmentos del corpus de análisis que se presenta con el número de constituyentes menor es aquel en el que se **premia a los diálogos** frente a las canciones que

cohabitan con ellos en el espectro sonoro. A pesar de que se considera que, realmente, la línea que diferencia a estas ejemplificaciones de las que se acaban de referir es delgada, la principal marca distintiva se expresa a través de los segundos o, incluso, minutos que se le conceden a las palabras musicalizadas en su manifestación individualizada. Como ejemplos más clarividentes se catalogan a las porciones narrativas en las que se escucha a *Tu loca juventud* y *Suck it to me*: recuperando lo expuesto más arriba, las voces de Maleni Castro y de Almodóvar&McNamara ejercen como un acompañamiento de las de la mujer barbuda y las tres protagonistas de la ficción de 1980 y de las conversaciones entre el productor, los dos conjuntos musicales y Riza, de forma respectiva. La función ambiental que se ha reconocido para varias de las composiciones con letra del cancionero almodovariano en su concepción fílmica conlleva, de modo genérico, su ubicación secundaria en la pirámide sonora; por tanto, *Voy a ser mamá*, *Susan get down* y *A good thing* encuentran en esta naturaleza a su justificación calificativa y que, en cierta medida, se extiende, por sus condiciones manifestantes precedentemente detalladas, a *Between the bars*. Por su parte, la coexistencia entre el discurso músico-textual y el dialogado favorecedor de este último encuentra a su ejemplificación más precisa en el segmento narrativo musicalizado por *Ne me quitte pas* en su primera presencia: el volumen de las voces de los personajes predomina frente al de la de Matarazzo incluso cuando se produce el hiato en la conversación en el [01:07-01:09] (MF 6.3.) ascendiendo el del componente melódico sólo cuando se quedan dormidos y que supone, prácticamente y sumada a los 17” iniciales en los que se expresa solitariamente, la tercera parte del total manifestante de la versión del tema de Brel. Junto a esta se posiciona un caso, igualmente, exclusivo: *Las espigadoras* acompañan, como se ha referido páginas atrás, a los títulos de créditos iniciales de la producción de 2006. Cohabitantes de la banda de sonido con los sonidos diegéticos procedentes del viento y de las acciones de todos los vecinos que están embelleciendo las tumbas de sus familiares, la incorporación de Raimunda, Paula y Sole en el universo ficcional conlleva su referida expulsión actuando el recurso textual dialogado, por ende, como condicionante del melódico que, en su integración, asume el rol predominante y propicia, al mismo tiempo, una naturalización interna del espectro sonoro.

En definitiva, todas estas líneas certifican la condición dominante de la canción en la pirámide sonora; una que, al mismo tiempo y, en términos comparativos, se reconoce en todas y cada una

de las 19 películas examinadas: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Matador*, *¡Átame! Kika*, *La flor de mi secreto*, *Todo sobre mi madre*, *Hable con ella* y *Los amantes pasajeros* se caracterizan porque todas las inclusiones del recurso melódico con letra en sus bandas de sonido se efectúan dotándole de pleno protagonismo; por su parte, la conjunción de las acomodaciones regidas por esta misma fórmula y por la que aboga por la combinación de los discursos musical y textual le sigue en número de ejemplificaciones al identificarse en 6 títulos (*Laberinto de pasiones*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, *Tacones lejanos*, *Carne trémula*, *La mala educación* y *Los abrazos rotos*). En cifras más reducidas se erigen las opciones en las que las tres estrategias manifestantes referidas en la tabla inicial hacen acto de presencia (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *La ley del deseo* y *La piel que habito*), así como aquellas en las que se perciben casos en los que los diálogos se anteponen a las voces melódicas y que cohabitan con otros en los que estas últimas son el referente auditivo (*Entre tinieblas* y *Volver*). Así, esta tendencia potenciadora de la composición con pentagrama vocálico-textual se evidencia a niveles de continuidad: si los fragmentos musicalizados según el planteamiento de la primera columna se corresponden con las cuatro décadas creativas (a pesar de no establecerse hasta mediados de la primera), los de la tercera hacen lo propio, aunque fijándose con precedencia (a partir del largometraje de 1982) y dejando huérfana a la última; siendo también llamativa la relativa acotación surgida a partir de la triple estrategia acomodadora al corresponderse con los casos de 1980 y 1987 para no volver a ser recuperada hasta el 2011.

Se aprecia, en suma, que, reforzando una de las ideas primigenias de esta Tesis Doctoral, la canción es fundamental para la construcción del relato almodovariano manifiesto igualmente a raíz del tratamiento que recibe, dado que, del total de largometrajes analizados, en 14 de ellos es el habitante del espectro sonoro que cuenta con un mayor porcentaje expresivo (ya sea entendido este en términos de volumen o de porciones manifestantes en solitario cuando se trata de coexistencias con la referencia dialogada) y, por ende, de apreciación y consiguiente interpretación. Una predominancia que, como suerte de efecto directo, supone el empleo de las partituras instrumentales como esos colchones o fondos melódicos que, si bien en numerosas ocasiones ejercen este rol, en otras, son las encargadas de estructurar las secuencias acometiendo funciones que, igualmente, se han reconocido para las partituras con recurso textual. Y una condición protagonista que, no debe olvidarse, se propone para con los diálogos o expresiones

textuales de los personajes aceptándose, en consecuencia, la coexistencia de sonidos diegéticos que, por su propia condición, no suelen suponer una oposición para la exposición musicalizada con letra; presencias que, asimismo, son perceptibles en los fragmentos del corpus de examen agrupados en los conjuntos menos numerosos.

4.7.2. *Ad libitum* restringido: estrategias inclusivas y acotaciones enunciativas.

A pesar de que, de acuerdo a lo que se viene disponiendo, la canción cuenta con una independencia relativa en la manifestación cinematográfica almodovariana, su rol estructurador, cohesivo, transitivo no responde a ideas azarosas y sí potenciadoras de la significación e información resultante de la conjunción de secuencias dado el predominio de las elipsis en las narraciones del cineasta español. Una aplicación que determina la porción de la partitura con letra que forma parte del montaje sonoro o, dicho de otro modo, que condiciona el número de estrofas y presencias del estribillo y que se sustenta en una estrategia reiterativa que, habitualmente, sigue la condición de negar la continuidad expresiva en el puente instrumental y que, sin embargo, no siempre supone una acotación a un mismo nivel al depender de la estructura individual de cada una de ellas, aspecto en el que se profundiza en los siguientes párrafos. Opuestamente a esta fórmula, Almodóvar recurre hasta a cuatro para integrar y extraer de sus bandas de sonido a las diferentes canciones elegidas ofreciendo un muestrario diverso de las técnicas inclusivas.

4.7.2.1. *Out-in* o cómo negar los *crescendos* y *diminuendos* limitadores.

En paralelo a lo expuesto en el anterior apartado, y a pesar de la multiplicidad selectiva, el cineasta examinado se decanta por los cortes directos iniciales y finales a la hora de regir la expresión fílmica de la mayoría de los integrantes de su cancionero. En segundo lugar, y con una diferencia de una unidad, se establecen los modelos que abogan por el *fade out* o el *fade in*; mientras que la combinación de sendas modificaciones graduales del volumen en un mismo fragmento se define por su reducida ejemplificación. Una diversidad de propuestas que puede resultar llamativa dado el rol transitivo que se ha venido reiterando y que, precisamente, por su producción en un punto intermedio del desarrollo discursivo del recurso melódico con letra revierte, en cierto grado, esa condición al no ser el referente sonoro el que propicia la conjunción entre las secuencias y sí el

montaje entre ambas el que permite su catalogación funcional: las canciones, en su concepción dilatada en el montaje y en una posición conectora secundaria, acompañan a escenarios y/o tiempos diferenciados expresando al objetivo de la valoración conjunta y originando un entramado musical que supera la habitual estrategia de los fundidos al escucharse los primeros pulsos o compases de la obra melódica durante los últimos segundos de una secuencia y expresarse en su totalidad cuando el relato ya se ha posicionado en un nuevo momento narrativo. Así, los 70 fragmentos se agrupan de la siguiente manera según la variable de la fórmula inclusiva-excluyente

i = inicial / f = final / Corte dir. = corte directo

Corte directo i/f	Corte dir. i/fade out	Fade in/Corte dir.	Fade in/Fade out
<i>Do the swim</i>	<i>Por qué mis ojos</i>	<i>Muy cerca de ti</i>	<i>Nur nicht aus Liebe...</i>
<i>Tu loca juventud</i>	<i>Gran ganga</i>	<i>Estaba escrito</i>	<i>Soy infeliz</i>
<i>Murciana</i>	<i>Encadenados</i>	<i>Suck it to me (2p)</i>	<i>Se nos rompió el amor</i>
<i>Suck it to me</i>	<i>Suck it to me (1983)</i>	<i>La bien pagá</i>	<i>Ay, amor</i>
<i>Encadenados (2p)</i>	<i>Salí porque salí</i>	<i>Voy a ser mama</i>	<i>Ay, mi perro</i>
<i>Nur nicht aus Liebe... (2 y 3p)</i>	<i>Nur nicht aus Liebe... (4p)</i>	<i>Guarda che luna</i>	<i>Sufre como yo</i>
<i>Espérame en el cielo</i>	<i>Lo dudo</i>	<i>Déjame recordar</i>	<i>Kyrie</i>
<i>SatanaSA</i>	<i>Pecadora</i>	<i>Soy infeliz (2p)</i>	<i>Final/A ciegas</i>
<i>Ne me quitte pas</i>	<i>Tajabone</i>	<i>Piensa en mí (2 y 3p)</i>	<i>The look</i>
(todas las presencias)	<i>Por toda a minha vida</i>	<i>Tonada de luna llena</i>	
<i>Susan get down</i>	<i>Cuore matto</i>	<i>Somos</i>	
<i>Lo dudo (2p)</i>	<i>Las espigadoras</i>	<i>Moon river</i>	
<i>Puro teatro</i>	<i>A good thing</i>	<i>Pelo amor de amar</i>	
<i>Canción del alma</i>	<i>Se me hizo fácil</i>	<i>Between the bars</i>	
<i>Resistiré</i>	<i>I'm so excited</i>		
<i>Un año de amor</i>			
<i>Piensa en mí</i>			
<i>Luz de luna</i>			
<i>En el último trago</i>			
<i>El rosario de mi madre</i>			
<i>Cucurrucucú paloma</i>			
<i>Quizás, quizás, quizás</i>			
<i>Jardinero</i>			
<i>Maniquí parisien</i>			
<i>Volver</i>			
<i>Vitamin C</i>			
<i>Robot œuf</i>			
<i>Werewolf</i>			
<i>Por el amor de amar/Pelo</i>			
<i>amor... (2p)</i>			

Tabla 11 – Fragmentos musicalizados según las estrategias inclusivas y de extracción de la banda de sonido en sus respectivos montajes. Fuente: elaboración propia.

Se reconoce en los resultados obtenidos una serie de detalles que, a pesar de haber sido referidos superficial e individualmente a lo largo de este capítulo, merecen una aproximación más extensa. El primero de ellos remite a la categoría de la actuación (en su triple posibilidad realizadora) y al número musical al no aplicarse siempre las mismas metodologías. De esta manera, *Murciana*, *Suck it to me*, *Ne me quitte pas* (2 y 3p), *Piensa en mí*, *Luz de luna*, *En el último trago*, *Quizás, quizás, quizás*, *Jardinero*, *Maniqué parisien*, *Volver* y *Por el amor de amar/Pelo amor de amar* (2p) comparten un mismo formulismo introductorio que, además, queda regido por la estabilidad espacial; es decir, todas estas canciones comienzan su desarrollo expresivo en el mismo escenario en el que se encuentran sus intérpretes negando, por tanto, cualquier transición entre localizaciones y/o tiempos narrativos. Además, siete de ellas repiten el esquema de la presentación naturalizador del supuesto ejercicio entonador. Otra coincidencia remarcable es que, con las excepciones de la partitura con letra del fragmento de 1982 y la última citada, las restantes concluyen su expresión en el mismo espacio punto de partida incluso cuando, como en los casos correspondientes a *Tacones lejanos* y *Volver*, se plantea una alternancia entre los personajes asociados al discurso melódico con pentagrama vocálico-textual. De hecho, si se recuerdan los comentarios realizados a partir de la concepción unitaria del espacio, el estatismo hace acto de presencia en casi todas estas ejemplificaciones, refuerzo, al mismo tiempo, de la consideración del interés del realizador por respetar al máximo posible la condición escénica propia de la actuación musical. Únicamente se desintegrarían del conjunto a este nivel las relativas a los largometrajes de 1982, 1991, 2006 y 2011 que, sin embargo, según la propuesta que se ha incluido en tanto a la consideración global del escenario fílmico cuando presenta una constitución plural, quedan reducidas al segundo caso, puesto que las voces de Almodóvar&McNamara, suerte de hilo melódico, aúnan las dependencias de la sala “Carolina”; Raimunda está separada por escasos metros de su madre y Norma recibe a la versión castellana de *Pelo amor de amar* dentro de las dimensiones del pazo. Precisamente, la ausencia delimitadora reconocida en la porción narrativa musicalizada por *Piensa en mí* y que, contrariamente, lubrica a esos dos espacios en los que se encuentran Becky y Rebeca, es el rasgo distintivo que la equipara con las que cuentan con *Canción del alma*, *Un año de amor* y *Cucurrucucú paloma*³²⁸ en sus bandas de sonido, a pesar de que la última sí supera las distancias

³²⁸ Merece recordarse, con respecto al extracto de *Hable con ella*, que, de acuerdo a lo comentado, la versión de

temporales y, además, propicia la ya indicada nueva ubicación de la cámara en otro ámbito de la parcela en la que se encuentra el chalet, mientras que las otras se diferencian en términos espaciales al mantenerse la cámara en la sala de fiestas y en el “Villa Rosa”, respectivamente, sin propiciar la variabilidad propia de la manifestación del bolero versionado por Luz Casal.

Frente a la facilidad identificativa y correlativa de los fragmentos en los que los discursos melódico-textuales comienzan y acaban de forma directa, se posiciona su **opuesto**, pero relativamente. Esto se debe al reconocimiento del narrador melódico externo que recurre a diferentes estrategias para desprender a la canción de la pirámide sonora. Por un lado, desarrolla el proceso de forma evidenciada denotando su presencia como se distingue en los segmentos habitados por *Por qué mis ojos*³²⁰ y *Encadenados* y en los que, sin que ninguno de los personajes actúe sobre los sistemas de reproducción (coincidiendo, en sendos casos, su identificación imprecisa visual), el referente sonoro aglutinador se ve despojado del mensaje musical cediendo el protagonismo a los diálogos. Por el otro, recurre a la propia naturaleza cinematográfica del injerto melódico para propiciar su paso a la exterioridad de la diégesis y su silenciamiento. Esto es, *Salí porque salí* revela por sí mismo su condición de *playback* ya que si las cuatro religiosas acompañan *in situ* con sus instrumentos a Yolanda, entre el [04:11] y el [04:14] del fragmento 3.4. se produce un ligero *fade out* de imposible correspondencia con sus acciones, puesto que, si es cierto que empiezan a adentrarse 3” antes en el pasillo que conecta con el escenario improvisado, la distancia que se plantea para con el público es insuficiente para que el sonido emitido sufra la transformación propuesta. *I’m so excited*, por su parte, sufre una aplicación disminuyente de su volumen cuando faltan 15” para la conclusión del segmento narrativo en el que se desarrolla, si bien, un poco antes, entre el [02:47] y el [02:55] (MF 19.1.), las voces de las hermanas Pointer se posicionan en el segundo nivel sonoro para conceder el protagonismo a la pareja de novios; una decisión poco habitual en la filmografía almodovariana en este tipo de secuencias. Lo destacable

Veloso está precedida por esos compases instrumentales que no se perciben en la grabación discográfica de su banda sonora. Una especie de añadido que, sin embargo, no impide que Almodóvar los integre, directamente, en el espectro sonoro, reconociéndose un halo de silencio entre este y los primeros pulsos del *Cucurucucú paloma* versionado que tampoco supone una alteración del volumen produciéndose, en consecuencia, la continuidad expresiva a ese mismo nivel.

³²⁰ En el sentido estricto de su desarrollo desde la perspectiva inclusiva, el fragmento del sainete lírico se incorpora al espectro sonoro y sale del mismo en su primera porción manifestante de forma directa, mientras que, como se recoge en la tabla 11 (p. 553), su final fílmico se traduce en la gradación descendente de su volumen.

de la ejemplificación de *Los amantes pasajeros* es que no sólo se altera la condición de la grabación discográfica que no presenta *fade out* alguno, también se propicia la pérdida de un porcentaje de sus últimos compases, negación expresiva que se comenta con mayor detenimiento en el apartado posterior. En todo caso, la acotación se comprende de manera naturalizada al ser una de las fórmulas predominantes en el universo de la música popular contemporánea.

La progresión descendente se define por una especie de trayecto dual en el caso del fragmento en el que suena el ritmo latino de la banda sonora de *Tacones lejanos*. Habiéndose precisado la relevancia que tiene Chon en el número musical al ejercer como guía de las participantes en la coreografía, su rol conductor se mantiene cuando en el [02:09] (MF 9.3.) se dirige hacia su novia y, en consecuencia, se aleja del punto de emanación melódico. Su nuevo posicionamiento implica la reducción perceptiva de *Pecadora* que, por el contrario, no asume sus valores originales cuando, puntualmente, la cámara regresa a Rebeca y Paula, quienes se encuentran a escasos metros del escenario improvisado carcelario. El distanciamiento sonoro progresa hacia el silenciamiento a partir del [02:40] (*ibídem*) aunque de una forma en cierta medida, acelerada y que, como se ha establecido para la composición pop-rock previa, impide la manifestación de sus últimos pentagramas. Una rapidez conclusiva que es compartida por el segmento habitado por *Gran ganga* y que, a pesar de enunciarse en su práctica totalidad, deja huérfano de recurso melódico con letra alguno al espectro sonoro en 2”, brevedad que, incluso, induce a su catalogación como corte directo final.

Por último, el caso de *Se me hizo fácil* es el que se manifiesta regido por una mayor naturalidad al modificar el punto de escucha como resultado de la concentración del interés narrativo en Robert quien, al desplazarse, altera descendentemente su volumen, dado el distanciamiento que plantea para con la fuente emisora. Precisamente, esta veracidad es la que se reconoce en cuatro de los casos en los que la inclusión de la canción se efectúa a través de un *fade in*, si bien regido por diferentes principios: en *Muy cerca de ti* y *La bien pagá*, la focalización en Pepa y Gloria, respectivamente, supone que el espectador adopte su recepción auditiva, por ello, las voces de Furia y Miguel de Molina se escuchan alejadas durante los primeros compases interpretativos de sus partituras con letra. Algo similar se plantea para *Moon river*, fragmento en el que el espectador se posiciona al mismo nivel que el narrador, que la propia cámara; por ello, hasta que Ignacio no comienza a entonar la adaptación almodovariana, momento en el que la imagen se concentra en él

y en el guitarrista que lo acompaña, el hilo melódico ejerce como un atractivo al que se dirige el receptor en primer orden con el objetivo de descubrir quién toca la cuerda pulsada y si está acompañada, ya que hasta ese momento el pentagrama instrumental es el único que se reconoce. La lejanía inicial de la expresión de *Pelo amor de amar* queda justificada, como se ha defendido, por su procedencia del pasado que, respetando las distancias entre los tiempos narrativos, parece no querer superar las barreras distintivas aunque finalmente lo haga propiciado por el *flashback* que altera al devenir del relato del 2011. Merece remarcar que, a pesar de que se trata de un incremento paulatino por esta alteración constitutiva, la voz de Ana Tena se va haciendo cada vez más perceptible desde que surge coincidentemente con la de Marisa Paredes.

Opuestamente a las ejemplificaciones de 1980, 1984 y 2004, en las que se establece la unicidad espacial, *Piensa en mí* (2p) recupera la condición transitiva identificada para los casos de la primera columna de la tabla. Previamente se han identificado los minutajes en los que se evidencia la gradación incrementadora de su volumen así como la nitidez que la canción sufre al trasladarse la narración al espacio implícito. De esta manera, reside en esta conducción, en esta fórmula basada en la posterioridad que es una constante en la obra del realizador manchego, el mismo principio que se ha propuesto para el extracto de *La mala educación*: al igual que la cámara, ya posicionada en la localización, se desplaza para descubrir la naturaleza del foco melódico, en el largometraje de 1991 el montaje supera las limitaciones espacio-temporales reclamado por el mismo recurso emisor que desvela la identidad del falso intérprete. Por su parte, su tercera presencia responde, *grosso modo*, al ejercicio inherente a la actividad cinematográfica descrito con respecto a los casos de *Salí porque salí* y *I'm so excited*: la versión del bolero de Agustín Lara, al integrarse en una pieza supuestamente televisiva, queda establecida según sus parámetros constructivos. Con esto, lo que se quiere decir es que *Piensa en mí* protagoniza el medio sonoro cuando el periodista, recurriendo a unas posibles imágenes de archivo (reestructuración visual de su primera “entonación”, a tenor de lo expuesto), le concede su manifestación para apoyar la noticia que está transmitiendo; ligero *fade in* que, al mismo tiempo, es favorecido, incrementando sus dimensiones, por la pausa del intercambio de frases entre Letal en su concepción verdadera (Eduardo) y Rebeca. En este sentido, es oportuno destacar que la vibración y consiguiente resonancia de la última nota interpretada por una de las cuerdas pulsadas que acompañan a la artista gallega

oscila en el espectro sonoro dejando a Becky para adentrarse en el escenario propiamente televisivo ejerciendo la recuperación de la voz periodística como barra final de su pentagrama.

El *continuum* expresivo y aunante que se reconoce en las tres inclusiones del bolero del largometraje de 1991 y de mismo modo en todos los casos previos en los que se ha referido a las elipsis y funciones transitivas es el rasgo que, igualmente, se reconoce y caracteriza a la fracción de *La mala educación* en la que se reconoce a la partitura de Rossini. El *Kyrie*, según lo señalado, queda determinado expresivamente por un incremento y descenso graduales y en cuyo desarrollo enunciativo los pentagramas asumen el papel protagonista no sólo en la parte rodada en la capilla, también en las escenas previas durante las que tiene lugar el enfrentamiento futbolístico encontrando a uno de sus clímax en la dotación solista de la “voz” de Ignacio, volviéndose a reconocer a la propuesta de la llamada de la ubicación y desvelamiento de la persona entonadora. Asimismo, el planteamiento reconocido en el fragmento 15.3. del corpus de análisis supera los límites de la tendencia dominante al transgredir las voces infantiles y el órgano al referente espacial de su interpretación extendiendo la duración de su mensaje al citado comedor infantil; ejercicio mediante el que se refuerza la condición aglutinadora *sui generis* del resumen cinematográfico y cuya superación limítrofe queda manifestada por la coincidencia del *fade out* con el emplazamiento de la cámara en el mismo 11” antes de que finalice el fragmento reintegrando en el espectro a los sonidos diegéticos. Antes de continuar con el comentario y focalizar el interés en otro de los detalles que se obtienen al distribuir a las canciones en las diferentes columnas de la tabla 11 (p. 553), se quiere hacer hincapié en que, al igual que para *I’m so excited* se ha determinado el *fade out* en su concepción filmica no coincidente con la discográfica; en el caso del *Kyrie* su *fade in*, de naturaleza propia, derivada de la grabación, es reforzado por el planteamiento en el montaje de la cinta de 2004. Una equidad que, en cualquier caso, de forma unitaria e inicial (esto es, atendiendo a la integración de la partitura con pentagramas vocálicos-textuales en la banda de sonido) se reconoce igualmente. Es decir, a pesar de que a lo largo de estas páginas se remite a los discos comercializados de las diferentes bandas sonoras, desde la perspectiva narrativa filmica lo que se ha tenido en cuenta a la hora de catalogar los diferentes fragmentos a través de la variable protagonista de este punto ha sido lo determinado por Almodóvar en los montajes de cada una de sus ficciones. Se comprende, por tanto, que se trata de una elección suya al contarse, a día de hoy,

con medios y sistemas que permiten actuar sobre las piezas grabadas modificando tanto de forma general, como específica las diferentes líneas de sonido que las conforman y que, por ejemplo, queda mostrado a través de los casos en los que se ha abordado a la figura del narrador melódico externo o, incluso, con el último referido y que, en su constitución y manifestación sonora, queda orientado por el mensaje y significado narrativos que se desean transmitir y que participan de la creación de una especie de halo melódico que, conforme se aproxima la incorporación de la secuencia al devenir del relato, se apropia de una mayor fuerza emisora denotando las existencias del espacio y de las humanizaciones que hacen del mensaje musical con letra una realidad fílmica.

Otra de las tendencias que se han desvelado en la profundización de este apartado es que el realizador **acota directamente** a las canciones que emanan de los **sistemas de reproducción**. Así, *Do the swim*, *Tu loca juventud*, *Nur nicht aus Liebe Weinen* (3p), *Ne me quitte pas*, *Lo dudo* (2p), *Vitamin C* y *Robot œuf*, todas asociadas al tocadiscos o a esa versión contemporánea de la mesa de mezclas, se integran en la banda de sonido iniciando su enunciación sin gradación alguna de su volumen con las excepciones relativas de la segunda referencia de 1980 y la segunda de 1987 que, como se ha precisado, se posicionan en el nivel secundario de la pirámide sonora dadas las existencias del monólogo de la mujer barbuda y de la entonación melódica de Antonio, respectivamente. Asimismo, merece ser destacada la propuesta residente en el montaje sonoro de la canción de Can, dado que la primera partitura con letra vanguardista de *Los abrazos rotos* responde, en su inclusión, a un sonido diegético y que es el produce la puerta cuando es cerrada por Judit al salir de casa de Mateo/Harry Caine. A partir de esta apreciación, puede establecerse otra equidad entre todos estos ejemplos: a pesar de que en las secuencias de *Pepi*, *Luci*, *Bom* y en la de *Mujeres al borde de...* No se muestre la acción, el hecho de que la posterioridad revele la condición de la identidad de la fuente emisora conlleva que se considere que estos siete casos son propiciados por algún personaje que, como Pablo, Antonio, Ingrid Müller y Diego, se encargan de colocar los vinilos en el medio lector. Una característica explícita condicionada, por tanto, por la propia continuación narrativa. La única excepción de este grupo se identifica en la porción musicalizada por *Soy infeliz* en su segunda manifestación la cual comienza su expresión, como se ha especificado, de forma gradual, beneficiándose de los pentagramas instrumentales solistas para

ello y sufriendo su silenciamiento inesperado de manos de Gloria, antónimo de los nombres precedentes en tanto negadora de la presencia melódica.

En lo concerniente a los fragmentos en los que las radios y los sistemas de audio quedan definidos como prototípicos por la propia naturaleza de las localizaciones en las que se emite el mensaje musical con letra, se definen por su diversidad. *Suck it to me* (1983), *Nur nicht aus Liebe Weinen* (2p) y *Resistiré*, procedentes del primer medio referido, son determinados mediante cortes directos; mientras que la cuarta presencia del tema alemán y *Cuore matto* se despiden del espectro sonoro paulatinamente, aprovechando a los compases instrumentales y, de mismo modo, distando entre sí al tratarse de un *fade out* acelerado en el primer caso y más paulatino, en el segundo. Otra diferencia con respecto a los segmentos narrativos anteriores es que en la mayoría de los casos la conclusión final deriva del inicio de una nueva secuencia frente a la última vez que se escucha a la voz de Zarah Leander y de la que surge en paralelo la figura del narrador melódico externo quien decide prescindir del discurso melódico con letra para dotar de toda la relevancia a la conversación que se produce después entre Gloria y su marido y que finaliza con el fallecimiento del último. Asimismo, *Nur nicht aus Liebe Weinen* ejemplifica a otra de las fórmulas inclusivas en su presencia inaugural al introducirse y salir del espectro sonoro gradualmente reforzando la condición externa de su planteamiento. En este punto, nace un postulado en paralelo aplicable, sobre todo, a los fragmentos musicalizados de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Si se viene aludiendo a esa presencia manipuladora extradiegética, es cierto que, igualmente, el mismo personaje de Antonio puede ser esa figura: en la primera expresión de su leitmotiv musical, se ha dispuesto que emerge de la radio de su taxi y en cuyo interior no se posiciona la cámara hasta que han transcurrido unos segundos. Dada la correlación de lo sonoro con el espacio explícito confirmado a posteriori, en su condición intradiegética, la canción podría ser activada por el protagonista masculino encargado, a su vez, de subir el volumen del sistema reproductor. Y al contrario en su última inclusión, ya que dada la negativa de su esposa a plancharle la camisa que va a vestir para el reencuentro con su pasado amoroso, eliminaría a esa especie de hilo musical para evidenciar tanto la llamada de atención referida, como el estado de ánimo (el enfado) como él mismo determina, que despierta esa actitud; una acción que, en este caso, sí correspondiéndose con el escenario explícito en su pureza identificativa, es negada visualmente al espectador. Una

respuesta que, por otro lado, se considera poco probable, sobre todo, si se recuerda el intercambio de frases que tiene lugar en el fragmento 4.3. y en el que, a pesar de la evidencia del rechazo a la escucha por parte de su pareja, el taxista se niega a silenciar a la voz melódica.

En cuanto a las canciones de las que se ha determinado su condición ambiental, también establecen un muestrario aplicativo. *SatanaSA* y *Susan get down*, idénticas en cuanto a su progreso enunciativo regido por el descenso del volumen como consecuencia del distanciamiento de la fuente emisora, finalizan de manera directa y respondiendo a esa misma acción por la que Pablo regresa a su casa acompañado. Nacimiento, por tanto, de dos nuevas secuencias que niegan el *continuum* melódico estructurador distinguido en casos previos y, como consecuencia, asumen de forma evidenciada la condición de la elipsis histórica para con el relato. Asimismo, en lo referente a la segunda canción de Almodóvar&McNamara, una breve alusión comparativa y es que, en cierto grado, propone lo contrario a lo establecido para la porción narrativa en la que reside *Vitamin C*: si en el largometraje de 2009 es un sonido diegético el que precede a la canción *indie*, en el de 1987 es el de la activación de la luz del piso del protagonista, a través de un interruptor, el que acomete la función de doble barra final de la partitura. Regida, también, por la acotación conclusiva directa propia de su expresión completa, la inclusión de *Voy a ser mamá* en la banda de sonido de *La ley del deseo* se produce paulatinamente y, según lo remarcado páginas atrás, anexionada a una de las partituras originales de Bonezzi favoreciendo la transición entre las secuencias inaugurales del montaje. Por último, el tratamiento aplicativo que recibe *A good thing* es el reconocido y, por la fecha del largometraje en el que aparece, imitado en la propuesta pop-rock de *Los amantes pasajeros*: aprovechando que el tema de Saint Etienne se escucha en el bar de Raimunda, Almodóvar promueve su salida del espectro sonoro descendiendo poco a poco su volumen siendo asumido como natural por todo aquel espectador que lo desconozca quien considera que, posiblemente, finaliza de esa manera, también, a raíz de los segundos que se ha apreciado y porque la “entonación” de *Volver* no se produce exactamente de forma consecutiva naciendo la idea de que ese disco que se estaba reproduciendo ha alcanzado su fin.

El tercer aspecto remarcable es la cierta **equidad numérica** entre las canciones extradiegticas incluidas en el espectro sonoro según las diferentes estrategias. Su consabida independencia existente del universo ficcional favorece, en cierta manera, el empleo de recursos que evidencian la

presencia del citado narrador melódico externo. Identificándose a las fórmulas *fade in*/corte directo y *fade in/fade out* en siete ocasiones cada una. *Soy infeliz*, *Se nos rompió el amor*, *Ay, amor*, *Ay, mi perro*, *Sufre como yo*, *Final/A ciegas* y *The look* se corresponden con la última. De estas ejemplificaciones pueden destacarse, ampliando lo propuesto en párrafos previos, la fusión que Almodóvar establece entre el discurso melódico con letra y los sonidos diegéticos en las de *Kika* y la segunda de *Carne trémula*: mientras que las voces de Fernanda de Utrera y Nicholas coexisten brevemente en el espectro sonoro sin que, por el contrario, la diegética implique la salida del mensaje musical que continúa su propia gradación descendente del volumen; los pentagramas conformadores de *Sufre como yo* son rápidamente sustituidos por esas conversaciones que habitan en el espacio común carcelario donde se encuentra la televisión. Por su parte, el segmento narrativo musicalizado por *Ay, mi perro* se erige como llamativo dada su propia estructura compositiva, ya que los compases con ritmo rápido derivado de las presencias de corcheas y semicorcheas en los vientos y en los violines predecesores de las estrofas, suenan inicialmente, cuando Víctor es mostrado en la moto y al final, cuando está robando, aprovechándose la recuperación del monólogo de Sancho para extraer de la banda de sonido a las líneas melódicas instrumentales y a la voz de la Niña de Antequera. De las siete composiciones con pentagrama vocálico-textual que ven acotada su expresión de forma directa, el rasgo distintivo es que esto se produce cuando la mayoría de ellas ha alcanzado su propio final, por lo que, la misma doble barra que cierra a la partitura actúa como tal en el ámbito sonoro cinematográfico. Esto se reconoce en los segmentos narrativos 1.6., 6.8., 6.10. y 11.3. que, además, se agrupan en duetos: mientras que *Estaba escrito* y *Guarda che luna* se integran en sus respectivas pirámides sonoras paralelamente al desarrollo de una conversación entre parejas de mismo sexo (Pepi y Bom, en el caso de la cinta de 1980 y Juan y Antonio, en el de la de 1987), *Déjame recordar* y *Tonada de luna llena* hacen lo propio en cuanto a la realización de la acción narrativa concluyente y que es el abrazo de despedida que Pablo le da a su último amante tras su suicidio, en el primer caso, y el beso y brindis entre Leo y Ángel, en el segundo. Regida por una cierta excepcionalidad que, al mismo tiempo, extiende coincidencias con los planteamientos inclusivos de otras de las canciones que forman parte de su mismo montaje, el bolero versionado por Chavela e integrado en la cinta del 97 participa del modelo fusionador con lo sonoramente diegético descrito líneas

atrás para salir del espacio ficcional cuando su reproducción alcanza su propio final sin que este sea coincidente con el ruido que hace la puerta cerrada por Elena al entrar en su casa. En cuanto a las otras dos ejemplificaciones, su corte directo conclusivo se justifica por el propio desarrollo del relato: el nacimiento de nuevas secuencias supone la negación manifestante del recurso melódico con letra que ya no encuentra significado en el interior del taxi en el que se traslada la madre de Queti ni en el exterior de la *boutique vintage* donde se encuentra aparcada la moto de Vicente y en la que se sube para llevar a cabo el paseo anunciado (si bien, como se ha matizado para este último caso, la expulsión de la banda de sonido de *Between the bars* plantea, en un primer momento, la duda de si su reproducción no queda acotada por una condición intradieética determinada por el citado emplazamiento). En este caso, además, es adecuado remarcar que la canción de Almodóvar&McNamara que se enuncia por segunda vez en *Laberinto de pasiones* lo hace a través de un ruido diegético (nuevamente, el procedente de una puerta que, en esta ocasión, es la del vehículo del que ha hecho uso Toraya), suerte de señal integradora.

Cierta complejidad a distintos niveles se reconoce en algunos de los casos agrupados en la primera columna de la tabla 11 (p. 553). Aquel en el que reside *Espérame en el cielo* plantea ciertas duda al expresarse inicialmente el bolero en el segundo nivel de la pirámide, consecuencia de la la presencia del diálogo que, sin embargo, no impide su inicio directo. La relativa problemática se establece en términos identificativos, ya que este posicionamiento secundario no debe dar a entender que se trata de un *fade in* al aumentarse después el volumen de la versión de Mina. Con esto, lo que se quiere decir es que la canción se incorpora con un volumen más bajo para ascender al desaparecer las voces de Diego y María, pero, en el momento de su integración en el espectro sonoro lo hace ya con esa referencia expresiva de base, sin asumir una gradación paulatina a partir de la misma acción. Y, precisamente, esto es lo mismo que se ha establecido para la partitura con letra que concluye al relato de 1988; una referencia que permite su asociación con la presente en la misma posición en el de 1983, dado que, al igual que las voces de Pepa y Marisa quedan a la sombra de la de La Lupe cuando esta comienza la interpretación de su pentagrama, los sollozos de la Madre Superiora desfallecen ante la introducción de los pulsos instrumentales del *Encadenados* de Lucho Gatica produciéndose, en sendos casos, una reversión de la tendencia dominante al quedar subyugadas las voces diegéticas a las referencias musicales.

Recuperando la alusión a la ejemplificación de *Matador*, su estrategia acotadora final es la misma que se ha reconocido para las de *Suck it to me* (2p) y *Between the bars*: el paso del montaje a otra secuencia niega su continuación reproductora, si bien, la cámara regresa, en el caso del largometraje de 1986 al escenario al que ha musicalizado, pero, en el que ya no tiene sentido su recuperación dada la propuesta de la concentración dramática en esas últimas acciones que lleva a cabo la pareja protagonista. El discurso de *Werewolf*, por su parte, es expulsado del montaje sonoro de una manera similar al recurrirse al sonido diegético del disparador de la cámara fotográfica de Mateo que, además, es aprovechado por Almodóvar para incluir un fundido a blanco, marca que denota la alteración constituyente del relato para con su fuente histórica. En esta ocasión, además, la función transitiva hace acto de presencia permitiendo el enlazamiento de esta porción narrativa con la previamente comentada y con la musicalizada por *El rosario de mi madre* equiparándose las tres por el hecho de que sus respectivos bolero, partitura *indie* con letra y sonido nacional son extraídos del montaje sonoro por la propia secuencia narrativa y que, en el caso del referente a la producción de 1997, se produce por el descubrimiento de la llegada de Víctor a “El Fontanar”, de acuerdo a lo detallado párrafos atrás.

Por último, los *fade out* que determinan las expresiones de *Tajabone*, *Lo dudo*, *Por toda a minha vida* y *Las espigadoras* están condicionados, igualmente, por las acciones y los sonidos diegéticos. De esta forma, la petición al taxista de la parada del vehículo por parte de Manuela supone, como se ha planteado, el indicativo al montaje sonoro para que las voces de Ismaël Lô y su corista al igual que su guitarra abandonen el espectro sonoro³³⁰; una referencia vocálico-textual que hace lo propio con *Por toda a minha vida* en la película de 2002, si bien, ha de remarcarse

³³⁰ El único fragmento musicalizado de *Todo sobre mi madre* ostenta, igualmente, a la propuesta de la coexistencia que se ha remarcado con precedencia, ya que, de acuerdo a lo señalado en otro comentario, los primeros compases de la partitura representativa de la *world music* inician su desarrollo actuando como el colchón melódico sobre el que se produce el monólogo de la protagonista. Una posición secundaria en la pirámide sonora que, de nuevo, no ha de confundirse con un *fade in* al integrarse el discurso melódico, directamente, en el montaje sonoro sin quedar determinado por estrategia alguna “manipuladora” de su condición de volumen. En relación con esto, *Tajabone* participa de una continuidad enunciativa musical, puesto que, como se ha especificado, sigue a una de las partituras originales firmadas por Iglesias. Una acolación que supone, en primer término, el mantenimiento de la cualidad expresiva y que puede llevar a errores al percibirse la unidad manifestante, pero que, en cualquier caso, no impide la identificación del punto de inclusión (en el [00:15] del fragmento, el 13.1.). Y un seguimiento que, a tenor de lo recogido en páginas anteriores, se erige como una de las marcas autorales del realizador manchego, ya que, además de esta conjunción entre una composición original y otra preexistente también se posicionan, entre otras, las establecidas para las ejemplificaciones de *Voy a ser mamá*, *Tonada de luna llena*, etc.

que el diálogo entre Lydia y el apoderado de El Niño asciende de volumen en paralelo al proceso contrario que experimenta el recurso melódico con letra; especie de espejo retrógrado para lo comentado más arriba con respecto a las manifestaciones de *Encadenados* (2p) y *Puro teatro*. La combinación de los sonidos y las voces internos a la diégesis es la fórmula a la que recurre Almodóvar para la eliminación gradual de *Las espigadoras* en su secuencia sonora narrativa: el ruido producido por la caída del jarrón y la consiguiente queja de Raimunda por el viento, su causante, marca el inicio de su insonorización manifestante. En cuanto al cuarto caso identificado en este grupo, el fragmento residido por la primera inclusión de *Lo dudo* reduce la coexistencia anterior a su primer término siendo las acciones que lleva a cabo Antonio en el cuarto de baño de Pablo las que propician la salida del espectro sonoro del bolero firmado por Navarro y el despertar del cineasta, conduciendo al relato hacia la conversación que se produce entre ambos personajes.

Por tanto, y como se ha podido apreciar a lo largo de estas páginas, Almodóvar reitera una fórmula cuádruple a lo largo de su filmografía para la inclusión de la canción, si bien, a pesar de esta multiplicidad asignativa se pueden establecer tres grandes conclusiones. La primera de ellas es que, en lo concerniente a las partituras con letra que inauguran los relatos, no existe coincidencia alguna: mientras que *Do the swim* queda acotada, doblemente, de forma directa; *Soy infeliz* lo hace de igual manera, pero, para la fórmula de la gradación en su doble sentido y *Las espigadoras* responde al esquema de la introducción directa y la salida descendente progresiva. Si se amplía la referencia a aquellas otras que se ubican durante los primeros minutos de sus respectivos montajes, *Nur nicht aus Liebe Weinen* y *Se nos rompió el amor* se equiparan con la ejemplificación de 1988 erigiéndose *Voy a ser mamá* como la única que se expresa, inauguralmente, de forma ascendente y queda acotada por su propio final compositivo. Mayor igualdad se reconoce entre las estrategias aplicativas relativas a las canciones concluyentes, segunda de las conclusiones. En este caso, la fórmula *fade-in*/corte directo se emplea en tres ocasiones (*Estaba escrito*, *Déjame recordar* y *Tonada de luna llena*), seguida, con una unidad menos de ejemplificaciones y dualmente representadas, por las que proponen el doble corte directo y sendos *fades* (*Encadenados* y *Puro teatro* y *Final/A ciegas* y *The look*, respectivamente). Por su parte, el discurso musical con pentagrama vocálico-textual integrado directamente y eliminado

progresivamente de la banda de sonido no encuentra posibilidad manifestante para el caso de los fragmentos musicalizados ubicados en estos momentos del montaje.

El tercer y último postulado supone la asimilación de que, en términos generales, no existe una tendencia dominante derivada de la propia diversidad combinatoria posible entre las cuatro estrategias. De este modo, las películas en las que una sola canción forma parte de sus bandas sonoras obliga a la unicidad de la aplicación y que, sin embargo, no se repite: *Espérame en el cielo* está acotada de forma directa y *Tajabone* hace uso del descenso progresivo del volumen para sus pulsos finales. Ahora bien, junto a estas ejemplificaciones se posiciona la producción de 1990 al expresarse de acuerdo al planteamiento de la primera columna de la tabla 11 (p. 553) tanto *Canción del alma* como *Resistiré*. La dualidad de la pertenencia a los conjuntos establecidos se reconoce en cinco producciones que son coincidentes entre sí con una excepción: las canciones de *Entre tinieblas* y *Hable con ella* se distribuyen entre las dos primeras columnas, algo remarcable, sobre todo, si se tiene en cuenta que, en el primer caso, se trata de cuatro fragmentos musicalizados; misma condición que se aprecia en las de *Kika* y *Los abrazos rotos*, pero, a la inversa y que quedan ligadas a los planteamientos de la dominancia del corte directo y del doble *fade*. Por su parte, las dos partituras con pentagrama vocálico-textual de *Los amantes pasajeros* responden cada una de ellas a una estrategia de inclusión (corte directo/*fade out*) y salida (doble gradación) reforzando el mantenimiento de la estructura circular que se ha planteado con respecto a la obra cinematográfica de Almodóvar. Es decir, *The look*, con su *fade in* y *fade out* como parámetros de la acotación manifestante supone una nueva propuesta afianzadora para esa suerte de retroceso que se ha establecido o, dicho de otro modo, de recuperación de las directrices musicales iniciales en el corpus de examen. De hecho, si se revisan las distribuciones de la citada figura, se descubre que esta no es empleada por Almodóvar hasta *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* No siendo recuperada hasta 1988 que es cuando puede establecerse su permanencia como estrategia de tratamiento al recuperarse en los títulos estrenados en 1994, 1995, 1997, 2004 y los citados 2009 y 2013. Precisamente, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y *Laberinto de pasiones* pueden ser calificados como catálogos para el parámetro comentado al establecer la coexistencia de los esquemas limitadores del doble corte directo, corte directo/*fade out* y *fade in*/corte directo repetida en tres ocasiones posteriores (*La ley del deseo*, *Tacones lejanos* y *La piel que habito*),

pero que, por el contrario, no se expresa en términos totalitarios al quedar desligada de su manifestación la tercera década creativa. La invariabilidad constituyente de las tres primeras columnas agrupativas se modifica cambiando la segunda por la cuarta originando una nueva triple cohabitación reconocible en los montajes sonoros de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *La flor de mi secreto* y *Carne trémula*. Por último, solo dos largometrajes sirven de muestrario real de las cuatro propuestas identificadas: el de 1984 y *La mala educación*, dos distanciados por, prácticamente, 20 años (la primera se estrena el 25 de octubre y la segunda, el 19 de marzo) y que, asimismo, comparten, junto a *La ley del deseo* y *Tacones lejanos*, el contar con las bandas sonoras más pobladas en términos de partituras con letra; aunque también ha de matizarse que en el caso de la producción de 2004, a pesar de la diversidad, la estrategia del doble corte directo es la imperante.

Un último aspecto que debe ser remarcado antes de la conclusión de este apartado es que, de acuerdo a lo que se ha dejado entrever anteriormente, aun distinguiéndose la multiplicidad o la presencia de columnas sonoras en las que las repeticiones de las canciones suponen un incremento de los fragmentos musicalizados, esto no siempre deriva en una invariabilidad ya que no comparten una misma estrategia quedando condicionadas, como se ha defendido, por los propios intereses del realizador a la hora de musicalizar sus relatos.

4.7.2.2. *Particelle* almodovarianas: la duración expresiva regida por el relato.

El concepto italiano que inaugura la denominación de este apartado remite al extracto de cualquier partitura general destinada a uno o un conjunto de intérpretes por lo que sus pentagramas acogen de forma individualizada la línea melódica a la que expresan (por ejemplo, de una sinfonía orquestal existen las *particelle* para los violines primeros, los segundos, las violas, las flautas traveseras incluso, en algunos casos, para los solistas de las diferentes familias, etc.). Su aplicación en esta Tesis Doctoral se realiza, desde una perspectiva metafórica, a partir de la consideración de que el realizador manchego trabaja de forma autónoma con cada una de las canciones que integra en las bandas sonoras correspondientes a sus diferentes ficciones persiguiendo una serie de objetivos, previamente retratados, e implantando un conjunto de condiciones a nivel expresivo que, igualmente y a tenor de lo expuesto, suele suponer la reducción de su duración discográfica. En las páginas consiguientes se profundiza en los resultados acotadores

obtenidos del examen de los fragmentos musicalizados del corpus y que, como se refleja, se relacionan en varias ocasiones directamente con los procesos que asumen las partituras con letra originales hasta su afianzamiento como representativas de la creación cinematográfica almodovariana. Nuevamente, y para facilitar el acceso a los datos y el análisis comparativo posterior, se recurre a una tabla en la que se detallan las limitaciones aplicativas que han sufrido las 58 unidades del cancionero en sus diferentes inclusiones y para lo que se plantea la dualidad de la extensión original y la fílmica. En este sentido, ha de tenerse en cuenta que la primera remite a las pistas que habitan la carpeta “A. Cancionero (Universo)” del DVD; es decir, originalidad en el sentido de que son las canciones formantes de los CDs comercializados y recopilatorios las que se han tomado como referentes para el cotejamiento. Ahora bien, dado que algunas de ellas son adaptaciones en las que el realizador ha participado de forma notoria, se alude, igualmente, a la estructura compositiva original al comprenderse que, por esta misma acción, no sólo el contenido textual, también el número de compases global sufre una acomodación precisa para cumplir con las funciones significativas y constituyentes que se reconoce en ellas como habitantes de la banda de sonido. Por último, se recuerda que las letras de los integrantes del cancionero examinado se encuentran aglutinadas en el “Anexo IV” y en las que se diferencian las dos grandes unidades que las conforman (estrofas y estribillo) así como los puentes instrumentales previamente aludidos.

A =estrofa / B =estribillo / C =puente instrumental / I =introducción / (r) =reducida Rc =respuesta coristas / Bm =estribillo voces masculinas / Fh =frases habladas-entonadas

<i>Do the swim</i>	A-B-A-B'-C (Fh)-A-B' (x3) ³³¹ // A-B-A-B'-C (Fh)-A-B' (x2) ³³²
<i>Muy cerca de ti</i>	A-A-B-A-B-A (x2) // A-A-B-A'-B-A' (x3)
<i>Por qué mis ojos</i>	A-A-B-C-C (Partitura sujeta al modelo pregunta-respuesta)
<i>Tu loca juventud</i>	A-A-B-A'-B-A'
<i>Murciana</i>	A-A-B-A-B-C-A-B'
<i>Estaba escrito</i>	A-A-B-A'-C-B-A'
<i>Suck it to me</i>	I-B-A-B'-A-C (Fh) // I-B-A(r)-A-C(r); 2p> C (Fh)
<i>Gran ganga</i>	A-B-A-B-C-A(r)-B
<i>Encadenados</i>	A-A-B-A'-C-B-A' // A-A-B-A'-C; 2p> C-B-A' + A-A-B-A'-C-B-A'
<i>Suck it to me</i>	I-B-A-B'-A-C // C
<i>Salí porque salí</i>	I-A-A-B-A'-A'-C-D-D(r)-C-D-D(r) // I-A-A-B-A'-A'-C-D-D-D-D(r)
<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i>	A-B-A-B // A(r)-B-A(r); 2p> B ; 3p> A (inicial)-B ; 4p> A (inicial)
<i>La bien pagá</i>	A-A-B-A-A-B // A-A-B-A-A-B(r)
<i>Espérame en el cielo</i>	A'-A'-B-A''-C-B-A'' // A'-A'-B-A''-C
<i>Voy a ser mamá</i>	A-A-B-A-B-C-B-A'-B
<i>SatanaSA</i>	A-B-A-B'-C-B-D-B'-A // A-B
<i>Ne me quitte pas</i>	A-B-A-B-A-B-A-B-A-B // A-B-A-B-A-B (iniciales); 2p> A-B-A-B (iniciales); 3p> A-B (finales)
<i>Susan get down</i>	I-B-A-B-A-C-B-A
<i>Lo dudo</i>	A-A'-B-A'-C-B-A' // A-A-B-A'; 2p> A-A-B-A'-C-B-A'
<i>Guarda che luna</i>	A-A-C-A
<i>Déjame recordar</i>	A-A'-B-A''-C-A'-B-A''
<i>Soy infeliz</i>	A-A'-B-A'-C-B-A' // A-A'-B-A'-C; 2p> A-A'(r)
<i>Puro teatro</i>	A-B-C-D-E-D-E // A-B-C-D-E-D(r)
<i>Canción del alma</i>	A-A-C-B-B'-C-B-B' // I-A-A-B-B'
<i>Resistiré</i>	A-A-B-C-A-A-B-Cadencia instrumental // A-A-B(r) (iniciales)
<i>Un año de amor</i>	A-A'-C-B-A-A'-C-B' (Original de N. Ferrer) A-A'-C-B-A-A'-C-B (Versión italiana de Mina) A-A'-C-B-A-A'-C-B' (Versión española de Mina) A-A'-C-B-A-A'-C-B (Adaptación de P. Almodóvar)
<i>Piensa en mí</i>	A-A-B-B-C-B // A-A-B-B-C-B; 2p> A-A ; 3p> B(r)
<i>Pecadora</i>	A-A-B-B-C-B-B-C-B-B-Cadencia instrumental // A-A-B-B-C-B-B
<i>Se nos rompió el amor</i>	I-A-A-B-B-C-Cadencia instrumental/palmeo (Fh) // A-A-B-B
<i>Luz de luna</i>	A-B-C-A // A (segunda, posterior al puente instrumental)

³³¹ La presencia de las A' se debe, mayoritariamente, a modificaciones notorias en cuanto a los esquemas rítmicos y/o melódicos diferenciadores de cada una de las estrofas que por sí mismas se definen por la variabilidad de su contenido textual (en algunos casos, esta referencia implica la repetición del mismo), principal signo distintivo del estribillo y que, como se aprecia en diversos casos, también queda sujeto a alteraciones (B') que, por lo general, suponen la pérdida de alguna de las frases musicales constituyentes o la alteración de su estructura interna.

³³² Para contribuir a una percepción a primera vista de la acotación que han sufrido la mayoría de las canciones, la comparativa entre las dos estructuras se plantea a nivel posicional, siendo la primera referencia la correspondiente a la grabación y la segunda, cuando exista y precedida de la forma “//”, la relativa a la manifestación fílmica. Asimismo, se presenta en una tonalidad gris frente a la negra habitual para ayudar a la diferenciación. Si, únicamente, aparece la estructura con el color propio del cuerpo del texto es que es coincidente para ambas.

<i>En el último trago</i>	A-A-B-C-A-A-B'A(r) // A-A-B
<i>Ay, amor</i>	I-A-A-C-A(r)-A' // I-A-A-C(r)
<i>Tonada de luna llena</i>	A'-A'-B-C-A''-A''-B
<i>Ay, mi perro</i>	A-A'-B-A-A'-B // A-A'-B (iniciales)
<i>Sufre como yo</i>	A-C-A-C(r) // A-C
<i>El rosario de mi madre</i>	A-A'-B-A'(r)-B-B(r) // A-A'-B
<i>Somos</i>	A-A'-A'(r)
<i>Tajabone</i>	A-C-A'-Cadencia <i>ad libitum</i> (Fh)
<i>Por toda minha vida</i>	A-A
<i>Cucurrucucú paloma</i>	A-B-A-B'
<i>Quizás, quizás, quizás</i>	A-A'-B-A'-C-B(r)-A' // A-A'
<i>Moon river</i>	A-A (Original de H. Mancini y J. Mercer) A-A'-A-A' (Adaptación de P. Almodóvar) // A-A' (iniciales)
<i>Kyrie</i>	Partitura compuesta en contrapunto con las cuatro voces del coro reiterando la partícula “Kyrie Eleison”
<i>Jardinero</i>	A-A'-A''-B-C-A-A'A''-B (x3) (Original versionada por S. De Rosa) A-A'-A''-B (Adaptación de P. Almodóvar)
<i>Cuore matto</i>	A-A-B-A'-C-B-A'-A'' // A-A-B
<i>Maniquí parisien</i>	A-B-A-B-B' // A-B
<i>Las espigadoras</i>	A-Rc-A'-B-B-A-Rc-A'-B-B-Bm-B // A-Rc-A'B-B(r)
<i>A good thing</i>	A-A-B-A-A-B-Fh-C-B (x2) // A-A-B-A-A-B
<i>Volver</i>	A-A'-B-A-A'-B // A-A'-B (Posteriores al primer estribillo)
<i>Vitamin C</i>	A-B-A-B-Cadencia instrumental // A-B (iniciales)
<i>Robot œuf</i>	Se propone una distribución por porciones según agentes rítmicos y melódicos propios de la creación musical electrónica. En términos fílmicos, se enuncian las tres primeras y, parcialmente, la cuarta
<i>Werewolf</i>	A-A-B-A'-B-A'(r)-B' // A-A-B-A'
<i>Final/A ciegas</i>	A-A'-A''-B-A-A'-A''-B' (Original versionada por M. Poveda y la ONE) I-B(r)-A-A'-B'(r)-A-A' (Adaptación de A. Iglesias)
<i>Pelo amor de amar</i>	A-A'-A(r)-B-A-C-A (Original de J. Toledo) // A-A'-A(r)-B
<i>Se me hizo fácil</i>	A-A-B-A'-C-B'-A'-Cadencia con coros // C-B'-A'-Cadencia con coros
<i>Por el amor de amar/Pelo amor de amar (2p)</i>	A-A'-A(r)-B-A (Versión de P. Almodóvar) A (Adaptación de P. Almodóvar) + A'-A(r)-B-A (Original Toledo)
<i>Between the bars</i>	A-A-B-A-A-B-C-B // A-A-B (iniciales)
<i>I'm so excited</i>	A-A'-B-A-B'C-A'-B (x3) // A-A'-B-A-B-C-A'-B(r) (x2)
<i>The look</i>	A-B-A-B'-C (Fh)

Tabla 12 - Estructuras de las canciones según las grabaciones del cancionero fílmico almodovariano y sus expresiones en los diferentes montajes. Fuente: elaboración propia.

Una vez señaladas las estrategias de las inclusiones y salidas de cada una de las partituras con letra de sus respectivos montajes, lo que interesa para la elaboración de este apartado vuelven a ser las cifras que, además de permitir las diversas agrupaciones, dibujan un nuevo mapa de posibles tendencias que, de igual forma, señalan a probables marcas autorales. De esta manera, a pesar de la relevancia que se le viene reconociendo a la partitura con letra en la filmografía almodovariana, la mayoría de las inclusiones se caracterizan por una reducción notoria de su duración real,

seguidas por aquellas que se expresan en su completitud y, finalmente, por las restantes (10 en total: *Do the swim*, *Lo dudo*, *Soy infeliz*, *Puro teatro*, *Pecadora*, *Se nos rompió el amor*, *Tajabone*, el *Kyrie*, *Pelo amor de amar* y *I'm so excited*) que quedan acortadas ligeramente al silenciarse sus estribillos conclusivos; algunas estrofas, por lo general, reiterativas o las catalogadas como cadencias instrumentales que, por lo habitual, se encargan de la conclusión manifestante en las partituras con letra propias de los sonidos nacionales o con una identidad geográfica marcada, como sucede con el caso de la compuesta e interpretada por Lô. Determinaciones que, en cualquier caso, no suponen una pérdida de carga informativa dado el elevado porcentaje expresado con precedencia.

En cuanto a las canciones que cuentan con diferentes presencias, se percibe un doble tratamiento regido por la misma premisa y que es la de la complementación. Si de las desestructuraciones ya comentadas de *Nur nicht aus Liebe Weinen*, *Ne me quitte pas* y *Piensa en mí* se ha remarcado la condición de que, *grosso modo*, al aunar las diferentes porciones incluidas en sus respectivos montajes se obtiene a la composición en su concepción total; *Encadenados* y *Pelo amor de amar/Por el amor de amar* responden a la misma estrategia, pero, sustentada en la continuación; justificación que, precisamente, implica su catalogación como completa frente a las notoriedades acotadoras de las precedentes máxime cuando, para el caso de la cinta de 1983, se ha recurrido al motivo de que, al pararse y recuperarse la composición con pentagrama vocálico-textual en el mismo punto y ser duplicada en su ejercicio manifestante, se aboga por la dotación de su unidad inherente. Recuperando las tres primeras alusiones, también ha de mencionarse la estrategia latente en esa desestructuración que las define y que, como primera consecuencia, no sólo tiene la correspondencia de determinadas partes de sus partituras con las diferentes presencias, también se evidencia en términos de tiempo. Es decir, mientras que la enunciación primigenia de *Nur nicht aus Liebe Weinen* supone la revelación de la parte de la sección de su partitura A(r)-B-A(r), equivaliendo a 1'28"; la segunda reitera al estribillo (45"), la tercera desvela la primera estrofa en su totalidad repitiendo a la porción inalterada (2'27") y la cuarta restringe su expresión a esas frases iniciales (2'44"). El caso reconocido para *Ne me quitte pas* sí plantea una reducción en paralelo al incremento de sus inclusiones en el devenir narrativo: a la primera, desarrollo de la secuencia A-B-A-B-A-B inicial de la composición y que ocupa 2'59" del total de la producción; le continúan la segunda, repetición de las dos primeras estrofas y sus consiguientes

estribillos (A-B-A'-B) (2'18'') y la tercera, el diálogo A-B concluyente (1'29''). Y bajo las mismas condiciones se presenta *Piensa en mí* de la totalidad (A-A-B-B-C-B) de su primera presencia que emplea 4'07'' para su manifestación, se pasa a la reducciones notorias de la segunda (A-A), que necesita 1'10'' para la misma acción y de la tercera, parcialidad del estribillo que disminuye en 5'' a la última cifra. Con este planteamiento a donde se quiere llegar es a la implantación y características del componente leitmotívico: a excepción del tema alemán, el francés y el español revelan, *grosso modo*, la fórmula estructuradora de la ópera wagneriana, ya que, al integrarse primeramente en su práctica totalidad la partitura con letra en las que subyacen las células portadoras del rol evocador-asignativo, cuando son recuperadas con posterioridad, es innecesaria su manifestación completa al servir los porcentajes expresivos tanto para su identificación como para su valoración significativa, tal y como ejemplifican los fragmentos almodovarianos. En este sentido, lo reconocido para la canción entonada por Zarah Lander es llamativo por la selección que se efectúa de su estrofa inaugural en su primera escucha siendo complementada por la segunda la cual propicia el conocimiento de una mayorporción de la composición, si se la compara con las restantes que, al mismo tiempo, promueven la aproximación a su mayor realidad configuradora posible al concederle tiempo de expresión a esas frases inicialmente silenciadas.

Otro aspecto que merece ser abordado con mayor detenimiento es el relativo a las inclusiones de las porciones conformantes del sainete lírico y la zarzuela. *Por qué mis ojos* y *Las espigadoras* suponen, realmente, una representación parcial de partituras con recurso textual de mayores dimensiones que, igualmente, están contenidas por las estructuras compositivas nacionales referidas por lo que, *sui generis*, ya ostentan el rasgo del acortamiento notorio. Este se produce de forma específica para la entonada por Conchita Panadés, como se recoge en la tabla 12 (p. 562), tratándose de un resultado que se ha podido obtener al formar parte del CD comercializado de la banda sonora del largometraje de 2006. Al contrario sucede con la de 1980, dado que el dúo entre Mari Pepa y Felipe ni siquiera aparece referido en los títulos de crédito, motivo que explica que, al desconecerse el fragmento del género musical menor nacional que, *a priori*, Almodóvar selecciona para su ficción con independencia del que, finalmente, resulta en la línea del montaje sonoro, solamente se refiere a una estructura en su celda y que, a pesar de haberse corroborado con la grabación que se ha incluido en la carpeta musical “B. Selección musical (temas originales,

versiones, adaptaciones...)” del DVD, refleja la constitución del segmento expresado en el desarrollo de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

Otra de las tendencias que se aprecia en el condicionamiento de la duración manifestante es que las canciones de Almodóvar&McNamara son las que reciben un tratamiento acotador más drástico. Mientras que *Gran ganga*, *Voy a ser mamá* y *Susan get down* suenan de forma completa conducidas, en el primer caso, por la naturaleza de la supuesta actuación musical y, en los otros dos, por su condición ambiental; *Suck it to me* y *SatanaSA* se expresan parcialmente. Con respecto a la integrada en la producción de 1982, la citada improvisación característica de los números musicales del dúo se ha comprendido como el motivo que explica la existencia de diferentes versiones de una misma canción como, de hecho, se verifica al comparar las incluidas en sus ficciones y las conformantes de los discos recopilatorios. De esta manera, en su primera presencia, el segundo estribillo original que, además, establece diferencias para con el primero, es negado percibiéndose la recuperación de la estrofa y el puente de forma reducida. Un moldeado que es aún más notable en su segunda inclusión, ya que únicamente se le concede la enunciación al fragmento instrumental conclusivo en el que se distinguen algunas frases *quasi* habladas por el cineasta y Fabio. Asimismo, esta sección de la partitura es la que se incorpora en la banda de sonido del segmento narrativo 3.2. del universo, pero esas oraciones a medio camino entre lo entonado melódicamente y lo dialogado no se reiteran remarcando la diversidad interpretativa a la que se ha aludido. En cuanto a *SatanaSA*, su restricción inclusiva supone la identificación de su estrofa inicial y primer estribillo silenciándose, por ende, la mayor parte de su duración.

Como planteamiento igualmente repetido se percibe que *Por qué mis ojos*, *La bien pagá*, *Se nos rompió el amor*, *Ay, mi perro*, *El rosario de mi madre*, *Quizás, quizás, quizás*, *Maniquí parisien*, *Las espigadoras*, *Volver* y *Final/A ciegas*, esto es, los sonidos nacionales comparten el quedar reducidas en sus correspondientes integraciones cinematográficas, si bien, con diferentes gradaciones: mientras que los relativos a los títulos de 1993 y 2009 sufren un menor impacto en términos informativos en tanto que lo que se niega es la expresión de sus compases propiamente conclusivos e instrumentales (favorecidos, al mismo tiempo, por sus propias estructuras: frente a la versión de Fernanda de Utrera, que concede esos últimos pulsos a una especie de solo a cargo de la guitarra española que se presenta acompañada por el palmeo y, en momentos puntuales, por

frases que apenas aportan datos a lo ya entonado; la adaptación de la zambra cuenta con esa suerte de añadido interpretado por la familia de la cuerda frotada que, en cierta medida, supondría la recuperación del *Final* titular y de la propia célula leitmotívica sobre la que Iglesias compone la columna sonora de *Los abrazos rotos*, de acuerdo a lo que se ha venido defendiendo), los correspondientes a las producciones de 1997, 2004 y 2006, todas ellas con una doble ejemplificación, asumen una alteración determinante. Así, *Las espigadoras* es el que ostenta una mayor duración manifestante al permitirse la escucha de sus dos primeras estrofas con la réplica de las coristas femeninas incluida y sendos estribillos (por tanto, A-Rc-A'-B-B'); le siguen las versiones de la Niña de Antequera y Estrella Morente de las que se perciben lo que puede catalogarse como sección constituyente básica y que se corresponde con una conjunción de una/s estrofa/s y el estribillo (en ambos casos, A-A'-B; si bien, no puede olvidarse que el tango aflamencado es integrado en la banda de sonido en su punto intermedio y que es extensible a las de Duquende y Sara Montiel (*Maniquí parisien*) de las que se ha establecido la existencia de una única porción variable previa a la prototípicamente inalterada (es decir, A-B) y que, en sendas selecciones, se trata de la inicial. Por último, el *Quizás, quizás, quizás* interpretado en *playback* por Zahara es el caso más limitado al negarse la presencia del estribillo quedando ocupado el tiempo de expresión concedido en el montaje sonoro a sus dos primeras estrofas (A-A'). En consecuencia, únicamente a *Por qué mis ojos*, regido por el planteamiento presentado en un párrafo anterior, se le cataloga como una presencia cuya duración completa es respetada y junto a la que se posiciona, aunque con la remarcada restricción final, *La bien pagá*. Su tratamiento incluyente es destacable en tanto los pentagramas instrumentales y la voz de De Molina salen del espectro sonoro cuando la repetición del estribillo sólo ha expresado su primera frase exclamativa. Sin embargo, la ocultación de lo consiguiente³³³ no implica dificultades valorativas de su significado al habersele concedido el protagonismo en la pirámide durante su primera entonación, segundos suficientes para remarcar su correlación, en primer término, con Gloria y, por motivos histórico-culturales, con la madre de su esposo.

Complementariamente a lo establecido en apartados anteriores sobre el tratamiento que Almodóvar le da a las secuencias musicalizadas en las que se reconoce al propio **ejercicio**

³³³ “Porque tus besos compré.../Y a mí te supiste dar por un *puñao*’ de parné/Bien *pagá*... Bien *pagá*... /Bien *pagá*, fuiste mujer”.

interpretativo y/o coreográfico, el estudio de las composiciones con pentagrama vocálico-textual desde una perspectiva estructural esclarece, asimismo, una serie de tendencias. La primera de ellas es que las actuaciones ostentan una suerte de diferenciación que, sumada al estatismo espacial reconocido explicando la concentración de la cámara en el *yo* “entonador”/emisor y, por ende, del punto de escucha del narrador, promueven su consideración como un caso específico en el corpus de examen. De esta manera, *Muy cerca de ti*, *Murciana*, *Gran ganga*, *Salí porque salí*, *Canción del alma*, *Un año de amor*, *Piensa en mí*, *Cucurrucucú paloma*, *Jardinero* y *I’m so excited* se integran en el montaje sonoro respetándose sus duraciones discográficas³³⁴. Con la excepción de la primera, todas ellas son actuaciones dirigidas a un público más o menos numeroso y en las que reside el citado principio del artificio espectral. El realizador manchego convierte al destinatario de su mensaje cinematográfico en uno más de esos asistentes intradieéticos, aunque concediendo ciertos planos a detalles de diferente naturaleza que, por lo habitual, aportan datos para la interpretación de esa secuencia específica o del propio relato del que forma parte. Le interesa retratar, como revela la planificación, la acción interpretativa, por lo que, en busca del respeto de su realidad manifestante, asume el condicionamiento de la inclusión de su duración total. Sin embargo, este principio comienza a desdibujarse a partir de *La mala educación* cuando la adaptación de *Moon river* cuenta con una presencia restringida en el espectro sonoro, como, igualmente, sucede con la referida situación de *Volver*, *Pelo amor de amar*, *Se me hizo fácil* y *Por el amor de amar/Pelo amor de amar* (2p). Una modificación del tratamiento que, salvo la alternancia de imágenes propuesta para el fragmento en el que reside la versión brasileña de la columna sonora de *La piel*, mantiene la concentración a nivel espacial e interpretativo (enfocando y, por tanto, especificando qué personaje asume la condición del *yo* emisor musical). Las omisiones

³³⁴ En este sentido, y como se ha determinado en páginas previas, varias de ellas cuentan con la autoría del cineasta en la función adaptadora. Esto es, sobre todo, perceptible para los casos de *Salí porque salí* en el que, además de la transformación de la voz de Cheo Feliciano, también se altera el componente textual; *Canción del alma*, en el que la introducción, donde las voces de Loles León, la madre y sobrina del realizador entonan un “la” reiterativo que recuerda al de Monna Bell en *Estaba escrito* y *Jardinero*. Estas modificaciones implican, en cierta medida, una complejidad interpretativa, ya que, específicamente, al no haberse incluido las dos primeras melodías con letra resultantes en ninguno de los CDs almodovarianos, se obliga a su concepción completa según la que presenta en el montaje y que, al igual que sucede con *Muy cerca de ti* y *Murciana*, al no percibirse ningún cambio brusco ni reconocerse, notoriamente, las habituales conclusiones armónicas de las cadencias finales, invitan a su consideración unitaria cerrada. Sin embargo, el motivo que justifica la dualidad referencial en sus respectivas casillas es su identidad como versiones permitiendo el cotejamiento con sus respectivas concepciones originales.

alusivas de *Suck it to me* y del *Kyrie* se deben a motivos específicos. En lo concerniente a la primera porque, de acuerdo a lo recogido más arriba, el *playback* de Almodóvar y Fabio responde, en su consideración final, a una necesidad puntual del rodaje dada la falta presencial de Popocho por lo que, la idea original del espectáculo, posiblemente, se altera recurriéndose al posicionamiento de la cámara en otras áreas de la localización y de la que se obtienen las acciones comentadas que, por su paralelismo, favorecen el ritmo del montaje. En cuanto a la partitura de Rossini, su función cohesiva y la consiguiente identidad de *continuum* melódico que asume dificultan las estabilidades anunciadas para las ejemplificaciones previas, si bien, a tenor de lo señalado, la cámara se fija en Ignacio en el momento preciso en el que la voz solista del coro de voces blancas se hace más patente dotándole de la misma relevancia que se ha descrito para esos otros personajes “cantantes” de la obra filmica almodovariana.

Por su parte, los fragmentos narrativos habitados por las dualidades entonadoras se definen por lo restringido de sus enunciaciones musicales; así, si las voces de Yolanda y la Madre Superiora, Antonio, Ada, Ricky y Lola y Susana se reconocen, según los casos, durante un mayor o menor número de compases, las partituras de las que forman parte son acotadas en sus integraciones. Únicamente, la segunda presencia de *Lo dudo* en *La ley del deseo* escapa de esta tendencia al alcanzar la barra final de sus pentagramas, propuesta que, según lo dispuesto, completa a la que la anticipa en la línea de montaje y que, sin embargo, no propicia la concesión de más tiempo de manifestación a la voz de Antonio Banderas quien, como los actores de los personajes anteriores, entona un conjunto de palabras limitado. La **parcialidad** es, asimismo, la marca diferenciadora de otros dos tipos de musicalizaciones: las actuaciones televisadas y las derivadas del proceso imitador. Tanto *La bien pagá* como *En el último trago* son reducidas en sus concepciones fílmicas, mientras que las dos representaciones de Sara Montiel comparten el mismo precepto.

El análisis de la tabla 12 (pp. 569-570) también denota la dicotomía del tratamiento integrador donado a las **canciones inaugurales y finales**. En paralelo al engrosamiento de su obra, Almodóvar reduce los tiempos y, en consecuencia, los pentagramas constituyentes de las partituras con letra que marcan el inicio del devenir narrativo: *Do the swim*, además de expresarse casi completamente (a falta de una de las reiteraciones de su estribillo), lo hace doblemente ocupando esos 4’33” de los 77’32” que suponen el desarrollo de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*; *Soy infeliz*,

acotada a través del doble *fade*, cuenta con 2'07" para su enunciación, lo que implica el silenciamiento de su diálogo estructural B-A' conclusivo; mientras que las espigadoras encargadas de remarcar la localización manchega de *Volver* pierden más de la mitad de su discurso melódico al formar parte de la columna sonora siendo percibidas durante 1'13" del montaje. Contrariamente, el ritmo latino, los dos boleros, la *chanson sentimentale* y el sonido vanguardista encargados de culminar las producciones de 1980, 1983, 1987, 1995 y 2013, respectivamente, se benefician de su ubicación en la línea de montaje para no sufrir restricción expresiva alguna dada la inexistencia de nuevas secuencias que impelen la continuidad narrativa con sus definidas alteraciones espacio-temporales y de personajes suplida por los datos técnicos y artísticos que conforman los títulos de crédito finales. Exclusiones de este conjunto son el bolero final de la cinta de 1988 que pierde, abruptamente, a algunos de sus últimos compases y el sonido nacional de 2009 que, según lo comentado, se desprende de los instrumentales que continúan a Miguel Poveda sin incurrir, por tanto, en eliminación alguna de información textual como sí sucede, por el contrario, con la partitura con letra interpretada por La Lupe.

Para finalizar este apartado se mantiene la idea que se ha venido reiterando a modo de valoración general en los puntos previos y que implica la aproximación a la filmografía almodovariana a partir de sus unidades constituyentes desde la perspectiva de la porción expresiva de sus definidas como *particelle*, haciendo uso del término titular, o, dicho de otro modo, canciones de sus columnas sonoras. Solo tres de los 19 largometrajes analizados se caracterizan porque las partituras con letra que residen en algunos de sus segmentos narrativos ostentan el permiso de su reproducción completa o reducida escasamente. Se trata de *Pepi, Luci, Bom, Hable con ella* y *Los amantes pasajeros*. Ocho producciones, por su parte, se definen porque las versiones y composiciones con pentagrama vocálico-textual que figuran en su banda de sonido lo hacen de forma restringida. A las unicidades de *Matador* y *Todo sobre mi madre* se suman los casos reconocidos en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, *Mujeres al borde de...*, *Kika*, *Volver*, *Los abrazos rotos* y *La piel que habito*. En relación con los mismos, merece destacarse un aspecto y que es que la acotación propuesta para *Espérame en el cielo* implementa la tendencia de recurrir bien a la propia extensión del puente instrumental, bien a los últimos compases de la estrofa o el estribillo que lo precede, para establecer su punto de salida del espectro sonoro, acción que se

repite en cinco ocasiones en el universo ejemplificada a través de los casos de *Lo dudo*, *Soy infeliz*, *Se nos rompió el amor*, *En el último trago* y *Ay, amor*. Las restantes ocho películas comparten el tratamiento aplicativo originando una dicotomía que se refleja de forma variable: mientras que una cierta equidad planteada en términos numéricos y tomando como referentes a las composiciones en sí mismas y no a sus posibles y múltiples presencias se evidencia a raíz de *La ley del deseo* y *¡Átame!* (En cuanto a la primera, *Voy a ser mamá*, *Susan get down*, *Guarda che luna*, *Lo dudo - 2p-* y *Déjame recordar* se escuchan de forma completa frente a *SatanaSA*, *Ne me quitte pas* en sus tres inclusiones y el bolero de Los Panchos en su expresión inicial que lo hacen de forma contraria; diversidad que queda reducida a la dualidad constituyente de la columna sonora de la cinta de 1990 y en la que se oponen el respeto integrador de la duración de *Canción del alma* y la restricción de *Resistiré*; *Laberinto de pasiones*, *Tacones lejanos*, *La flor de mi secreto* y *Carne trémula* comparten el predominio de una parcialidad que, solamente, es alterada por la integración en su plena extensión de una composición con recurso vocálico textual (*Gran ganga*, *Un año de amor*, *Tonada de luna llena* y *Somos*, respectivamente) tratándose de dos (el *Kyrie* y *Jardinero*) en el caso de *La mala educación* donde los restantes fragmentos musicalizados están regidos por reducciones expresivas notables, como se ha alegado más arriba. Por último, en las acomodaciones de las canciones en la banda de sonido de *Entre tinieblas* reside un relativo halo de exclusividad, ya que si, de acuerdo a lo planteado, *Encadenados* y *Salí porque salí* se incluyen de manera completa, de *Suck it to me* sólo se reconoce el puente instrumental, una selección que, asimismo, por su ubicación en la pirámide sonora y el tratamiento que recibe, ha estado próxima a su no consideración como integrante del cancionero fílmico examinado; propuesta eliminatoria ya aludida.

Por tanto, y derivado de estas líneas, se determina que Almodóvar conjuga en sus planteamientos sobre la duración expresiva de las partituras con letra en sus montajes sonoros dos modelos: la parcialidad y la combinación de esta con la expresión total, siendo, de hecho, esta última la que se establece bajo el distintivo de la peculiaridad. Sin embargo, durante sus dos últimas décadas se aprecia que cuatro de las seis cintas estrenadas hasta la fecha se rigen por el primero, mientras que las de 2002 y 2013 abogan por el respeto a la duración de las grabaciones discográficas quedando relacionada la fórmula conjuntiva, sobre todo, con el período comprendido entre *¡Átame!* Y *Carne trémula*. En este sentido, el hecho de que *Los amantes pasajeros* recupere el esquema

aplicativo de la primera ficción almodovariana favorece el surgimiento de un punto conector más que refuerza el postulado de que, en gran medida, la última creación de El Deseo dirigida por el manchego encuentra en la primera de su filmografía al espejo en el que se mira. Almodóvar vuelve, en suma, a sus orígenes músico-cinematográficos a través de diversos niveles.

4.8. De anacrusas, *legatos* y voces empastadas: las funciones narrativas de las canciones almodovarianas desde una perspectiva aglutinadora individualizada.

Aunque se han venido especificando, con el objetivo de aglutinar los resultados de los diferentes análisis de acuerdo a directrices temáticas, en este nuevo apartado se ahonda en los roles narrativos ejercidos por las 58 canciones que, con sus diversas presencias, musicalizan a los 70 fragmentos del corpus. Unas funciones que, como se especifica en la denominación, anticipan información al igual que la anacrusa musical precede a un tiempo fuerte; establecen la cohesión, el tránsito entre dos secuencias habitualmente resididas por las reiteradas elipsis como las ligaduras en las partituras señalan la necesidad interpretativa de la continuidad y/o determinan la apropiación del recurso textual de la melodía por uno o varios personajes, asignación que, metafóricamente, imita al empaste entre las voces entonadoras y que, entre otros principios, persigue establecer volúmenes expresivos equitativos o complementarios. Una variedad que denota el reduccionismo identificativo en tanto estas tres consideraciones asumen en su seno a las funciones anticipativa (acción narrativa), lubricadora (espacio), transitiva (tiempo) y de la prosopopeya sonora y psicologización (personaje). Sin embargo, y concedido el protagonismo a la segunda y tercera en apartados previos, el comentario de estas líneas se centra en la primera y cuarta; por ello, en la siguiente tabla se resumen los resultados obtenidos al aplicarlas como parámetros complementadas por las correlaciones que los pentagramas de las canciones establecen con los de las 19 películas según una doble posibilidad: respecto a los que aparecen en los fragmentos musicalizados y en cuanto a los que participan del desarrollo narrativo en su concepción global. De estas interpretaciones se derivan otras valoraciones y entre las que destacan las fórmulas comunicativas empleadas por el narrador a través del recurso

melódico con letra, las apropiaciones de esos contenidos textuales por parte de los individuos intradieгéticos y las asignaciones que se pueden plantear siendo uno de sus modelos de aplicación el basado en el álter ego melódico. Así, a lo largo de las siguientes páginas se ahonda en los largometrajes estudiados con la finalidad de dibujar el entramado de anticipaciones y relaciones narrativas planteado a través de las canciones en cada una de ellas.

Canción	Anacrusa	Personajes secuencia/s y asociados	Correlaciones líneas melódicas
<i>Do the swim</i>		Pepi es violada por el policía, origen de la venganza que la aproxima a Luci y esta, a su vez, a Bom.	-----
<i>Muy cerca de ti</i>	X	Presentación de Bom en la sala de ensayo. Anticipación de su futura relación con Pepi.	Interpretación en pantalla. Naturalización de las diferentes líneas a través de los personajes.
<i>Por qué mis ojos</i>		Paliza al hermano del policía por parte de los Bomitoni y Poch. Pepi ejerce de único testigo.	Equidad vocal, pero, ausencia dieгética de las líneas instrumentales.
<i>Tu loca juventud</i>	X	Inicio de la relación entre Bom y Luci. Se denota el futuro del personaje, rupturista con su pasado.	-----
<i>Murciana</i>		Concierto en el que Bom se declara a Luci a través de una canción.	Interpretación en pantalla. Naturalización de las diferentes líneas a través de los personajes.
<i>Estaba escrito</i>		Pepi y Bom hacen efectivo el mensaje expresado a través de la versión de <i>Muy cerca de ti</i> .	-----
<i>Suck it to me</i>		<i>Playback</i> de Almodóvar&McNamara que suena durante la conversación inicial entre Riza y Furia.	Equidad vocal, pero, ausencia dieгética de las líneas instrumentales (habitual en el dúo).
<i>Gran ganga</i>		Presentación de Riza Niro a través de la letra quien, metafóricamente, remarca su estatus social.	Interpretación en pantalla. Naturalización de las diferentes líneas a través de los personajes.
<i>Suck it to me (2p)</i>		Desprovista, prácticamente, de contenido textual, la canción acompaña a Toraya en su búsqueda.	-----
<i>Encadenados</i>	X	Yolanda y la Madre Superiora se apropian del texto musical declarando el devenir de su relación.	A la voz de Lucho Gatica se le suman las de las dos mujeres referidas.
<i>Suck it to me</i>		Fondo ambiental del diálogo entre la Madre Superiora y Lola. Rememora su <i>affaire</i> .	-----

<i>Sali porque sali</i>	X	La cantante de <i>Entre tinieblas</i> avisa a la Madre Superiora de su incipiente abandono del convento.	Interpretación en pantalla. Naturalización de las diferentes líneas a través de los personajes.
<i>Encadenados</i> (2p)		A pesar de la separación, el bolero remarca la imposibilidad del olvido y cierta dependencia.	La categoría extradiegética de la canción no altera su correlación con las dos mujeres.
<i>Nur nicht aus Liebe Weinen</i>		En sus múltiples inclusiones, su función leitmotívica para con el pasado niega cualquier rol anticipativo.	El contenido textual queda ligado, desde el principio, a Antonio e Ingrid Müller. La diversidad instrumental no encuentra iguales.
<i>La bien pagá</i>		Manifiesta, bajo el comentario irónico, la condición contraria de Gloria como madre y trabajadora.	-----
<i>Espérame en el cielo</i>		Primer y último encuentro entre María y Diego quienes mueren y “ascienden al cielo”.	-----
<i>Voy a ser mamá</i>	X	Su rol ambiental no impide la asignación maternal a Tina ni la anticipativa como asesino de Antonio, antagonista de Juan	-----
<i>SatanaSA</i>		Fondo melódico con letra que acompaña al intercambio de miradas entre Pablo y Juan, estando intimando este último con una chica.	La alternancia expresiva de Almodóvar y McNamara encuentra a su igual en la pareja protagonista del fragmento.
<i>Ne me quitte pas</i>	X (Inv)	En todas sus presencias, el imperativo se extiende a diversos personajes anticipando a las secuencias, pero, en su sentido contrario.	Equidad con Pablo, Juan, Tina y Antonio, en su primera presencia y con el personaje femenino, Ada y su madre en las otras dos.
<i>Susan get down</i>		Canción ambiental anclada a la segunda muestra de Antonio como asesino en la sala de juegos.	El dúo artístico refleja a Pablo y Antonio. Los instrumentos, a Tina, Ada y Juan.
<i>Lo dudo</i>	X	El narrador informa al espectador de que el amor de Antonio nunca será correspondido por Pablo.	La condición del trío vocal e instrumental es sinónimo del triángulo Pablo-Juan-Antonio.
<i>Guarda che luna</i>	X (Par)	Siendo metaforizada, en primer lugar, por el faro, Buscaglione indica la naturaleza como testigos de la luna y el mar del asesinato de Juan.	Las cuatro líneas melódicas reconocidas son sinónimas del citado trío y Tina, receptores de lo que acontece después del asesinato.
<i>Lo dudo</i> (2p)		Antonio asume el fracaso de su estrategia negando a un futuro habitado por un amor como el suyo.	Misma valoración que para su presencia anterior.
<i>Déjame recordar</i>		Almodóvar muestra a un Pablo abatido al ser consciente del vacío emocional dejado por Antonio.	Dualidad musical expresada diegéticamente a través del cineasta y Antonio, respectivamente.
<i>Soy infeliz</i>	X	Dada su ubicación en los títulos de crédito, establece el punto de partida anímico de Pepa reforzándolo con su recuperación.	-----

<i>Puro teatro</i>		La Lupe entona la realidad desvelada por Pepa: el teatro del que ha sido coprotagonista sin saberlo.	-----
<i>Canción del alma</i>	X	Orienta la evolución del relato y anticipa la aceptación de Marina de sus sentimientos para con Ricky.	Interpretación en pantalla. Naturalización de las diferentes líneas a través de los personajes.
<i>Resistiré</i>	X (Post)	Futuro inherente que señala el devenir del relato consecuente protagonizado por la nueva familia.	Las dobles voces entonadoras se equiparan con las de Ricky y Lola, quienes cantan al unísono el estribillo.
<i>Un año de amor</i>		La evocación de la Becky del pasado a través de Letal reaviva el noviazgo que mantuvo con Manuel.	Equidad numérica entre las líneas melódicas y los personajes: la triple identidad del imitador, la artista, Rebeca y su marido.
<i>Piensa en mí</i>		La postulación de Becky y, con posterioridad, de Letal, a través de la imitación, como el mejor soporte para Rebeca.	El mensaje melódico es asumido como verdadero por la diegetización vocal de Luz Casal en los dos personajes referidos.
<i>Pecadora</i>		Dualidad aplicativa: remarca el sino de Rebeca, quien depende emocionalmente de su madre y Letal, y el de Luisa quien solo cuenta con Chon.	Paralelismo sustentado en la numerología: tres percusiones-tríos amorosos y dualidad familias instrumentales-ejercicio imitador.
<i>Se nos rompió el amor</i>	X	Relacionada con todas las aristas amorosas de <i>Kika</i> , Fernanda de Utrera musicaliza sus futuras rupturas.	La cantaora como expresión musical de la protagonista y de la madre de Ramón.
<i>Luz de luna</i>		Susana acata el final de su relación con Nicholas expresándolo a través de la entonación del bolero.	Las dos líneas instrumentales señalan la identidad dual del personaje masculino.
<i>En el último trago</i>	X	Chavela canaliza y pone en su boca la emoción que invade a Leo. Musicalización de la protagonista.	Las dos guitarras como sinónimas de los dos triángulos amorosos y de la propia escritora.
<i>Ay, amor</i>	X (Parc)	Defendida su correlación con la novelista, la canción se liga, también, a Ángel en una concepción futura.	El piano señala la dualidad formante futura de Amanda Gris y a los dos tríos amorosos.
<i>Tonada de luna llena</i>		Partitura con letra geográfica, se entiende como una concesión musical por parte del cineasta.	Asociación en términos numéricos: tres vientos-estructuras triangulares emocionales.
<i>Ay, mi perro</i>	X (Parc)	En términos figurativos, el sonido nacional apunta a la relación entre Sancho y Clara y cuya naturaleza se descubre después en el montaje.	Diversidad instrumental igualada con los cinco personajes: vientos-matrimonio aludido y cuerdas-David, Elena y Víctor.
<i>Sufre como yo</i>	X	La melodía con letra expresa el deseo de venganza del antiguo interno Víctor: hacer sufrir al ex policía y a su esposa.	Asociación concreta: voz-Víctor, bajo y teclados-Elena y David; batería-Clara y trompetas-Sancho.
<i>El rosario de mi madre</i>	X	El tema entonado por Duquende anuncia la ruptura entre David y Elena con la participación de Víctor e, igualmente, la de Sancho y Clara.	Siendo la referencia el matrimonio de la amante del excarcelado, las diferentes líneas melódicas son asignadas a los personajes.

<i>Somos</i>		La voz de Chavela vuelve a musicalizar a los personajes que, en este momento del relato, no pueden corresponderse sentimentalmente.	-----
<i>Tajabone</i>	X	Subyace en su contenido textual y en su concepción creativa el origen de un nuevo período al igual que el inaugurado por la protagonista.	Manuela y Agrado son sinónimas de Lô y la corista; Huma Rojo y la hermana Rosa, de las guitarras y la armónica de los tres Esteban.
<i>Por toda a minha vida</i>	X	La confesión emocional entonada por Elis Regina es acatada por Lydia aunque el fragmento está protagonizado por dos hombres.	El violín y el violoncello encuentran a sus iguales intradieгéticos en Marco y El Niño de Valencia, respectivamente.
<i>Cucurrucucú paloma</i>	X	Caetano se convierte en el álter ego del autor de guías de viaje reconociendo su imposibilidad para olvidar a su pasado amoroso	Metáfora del devenir sentimental de Marco a través de los instrumentos: Ángela-bajo; Lydia-guitarra y Alicia-cello.
<i>Quizás, quizás, quizás</i>		Imitando a Sara Montiel, Zahara se apropia del discurso melódico dedicándoselo a un espectador con el que el “quizás” se convierte en afirmación.	-----
<i>Moon river</i>	X	A partir de la distribución de las estrofas entre el Padre Manolo y Enrique, la adaptación musical se asigna de por sí a Ignacio al ser el yo “entonador”.	Interpretación en pantalla. Naturalización de las diferentes líneas a través de los personajes.
<i>Kyrie</i>	X	Su escucha remite a las disculpas anticipadas del Padre Manolo, Enrique e Ignacio sabedores de que sus acciones son contrarias a lo establecido.	Cuatro líneas melódicas relacionables con estos tres personajes y a los que se suma Juan/Ángel. Paralelismos inclusivos.
<i>Jardinero</i>		La otra adaptación del Padre Manolo es “entonada” por Ignacio quien vuelve a asumir como propia una letra ensalzadora de su autor.	Interpretación en pantalla. Naturalización de la única línea melódica (“entonación” <i>a cappella</i>) a través de la humanización.
<i>Cuore matto</i>	X	Evocadora del pasado infantil, la demanda de la verdad que reside en su estribillo es igualmente manifestada por el realizador intradieгético en una secuencia posterior.	Asociación regida por los datos referidos al pasado: Enrique-bajo, Ignacio-voz, Padre Manolo-batería y saxo-Zahara.
<i>Maniquí parisien</i>		La descripción del yo entonador femenino que protagoniza el segundo cuplé queda anexionada a su intérprete y, en este caso, a su evocación.	-----

<i>Las espigadoras</i>		La grabación interpretada por Panadés localiza el relato en La Mancha donde se encuentra el pueblo de las protagonistas.	La relación puede establecerse entre Raimunda-solista, Paula-violines, Sole-bajos, coros-Irene, Agustina y demás vecinas.
<i>A good thing</i>		Su condición ambiental reduce las posibilidades asignativas al igual que su contenido con apenas puntos coincidentes con el texto filmico.	-----
<i>Volver</i>		Raimunda evoca a su madre a través del tango aflamencado que le enseñó en su infancia y que enuncia su propio regreso al tiempo presente.	Los pentagramas vocal y de la guitarra se entienden sinónimos de Irene y su hija. Los palmeros, de Sole y Paula.
<i>Vitamin C</i>	X	Doble anticipación a través de la letra que señala al montaje (Lena como mujer poderosa) y a Diego (quien pierde su control vital por consumir drogas).	Mateo, como narrador central, es igual a la voz; su amante y Martel, a la batería y el bajo; Judit, a la guitarra y su hijo, a los teclados.
<i>Robot œuf</i>		Manteniendo la identidad ambientadora, el tema entonado por Uffie actúa como colchón de la realización de lo anticipado por Can.	-----
<i>Werewolf</i>	X	La musicalización del resumen describe a Martel como un lobo silencioso que propicia el accidente mortal de Lena y la ceguera de Mateo.	Protagonizando el personaje femenino el <i>flashback</i> , se la equipara con Cat Power. Los demás: amante-guitarra, pareja-cello y Judit-violín.
<i>Final/A ciegas</i>		A pesar de la correlación del título de la zambra con la imposibilidad visual de Harry Caine, la letra queda asignada a Martel quien, sabedor de la relación de su pareja con el realizador, prefiere aceptarla.	A la igualdad entre el pentagrama vocálico-textual y el magnate se suman las de Mateo y Lena con los violines y las violas; Judit con los cellos y bajos y Diego con la kora.
<i>Pelo amor de amar</i>		La canción brasileña que Gal enseña a su hija refleja su propia disposición sentimental evidenciada a través de la relación paralela con Zeca.	Interpretación en pantalla. Naturalización de la única línea melódica (“entonación” <i>a cappella</i>) a través de la humanización.
<i>Se me hizo fácil</i>	X (Parc)	Suerte de comentario irónico, la facilidad del olvido de su mujer por parte de Robert se produce a través de su recreación en el cuerpo y el rostro de Vicente.	Interpretación en pantalla. Naturalización de los diferentes pentagramas a través de las representaciones físicas.
<i>Por el amor de amar/Pelo amor de amar (2p)</i>		La duplicidad inclusiva de la <i>chanson sentimentale</i> ocasiona la reavivación del pasado manifiesto a través de la voz entonadora y del trauma anexo.	Interpretación en pantalla. Naturalización de las dos líneas melódicas iniciales (voz y piano) y de la única posterior (<i>a cappella</i>).

<i>Between the bars</i>	X	Atendiendo a la historia, la versión de Garneau le anticipa a Vicente su futuro: uno regido por la negación de la libertad, la separación de todo lo anterior y la eliminación de las identidades previas.	El pentagrama vocálico-textual queda asignado a Robert, mientras que el piano, a dos manos, revela la dualidad constituyente a la par que unificada de Vera.
<i>I'm so excited</i>	X	La apología de la libertad sexual y del goce puntual que habita la letra es materializada por los viajeros de la clase <i>business</i> por el consumo del Agua de Valencia combinada con las mezcaldas.	Asociación de las voces con el trío de azafatos y de los viajeros despiertos de la citada clase (Infante, Más, Norma, Bruna y el novio) con los pentagramas instrumentales.
<i>The look</i>		La última canción del universo concluye a la ficción de la que forma parte sin apenas transgredir el inicio de los títulos de crédito en su independencia manifestante.	-----

Tabla 13 – Recapitulación de los personajes y acciones habitantes de los fragmentos musicalizados y correlaciones entre los primeros y las líneas melódicas conformantes de las diferentes canciones. Fuente: elaboración propia.

El **primer largometraje de Almodóvar** se define por una doble anticipación narrativa en términos melódico-textuales y a la que se le suma la realización efectiva de una de ellas, punto de partida del relato que surge del final abierto planteado a partir de la próxima convivencia entre Pepi y Bom. Ahora bien, esta ficción supone, al mismo tiempo, el planteamiento y primer grado de anclaje en la filmografía del cineasta-autor manchego de las funciones acometidas por las canciones en la significación y estructuración del relato cinematográfico. Así, la primera integrada en el montaje ejemplifica una ambientación en términos constructores y definidores, ya que se hace partícipe al espectador del género musical consumido por una de las protagonistas que no siendo más que la manifestación diegética del propio creador filmico suponiendo un caso de psicologización musical que, según lo que se ha venido defendiendo, es una de las premisas conformantes al comprenderse que el cancionero examinado es muestra directa de su mediateca musical y, en consecuencia, sus gustos personales. De igual forma, *Do the swim* denota a una de las corrientes compositivas referentes de los conjuntos musicales españoles de la década de los 80 ejerciendo un rol indicativo temporal en tanto evidencia al estilo dominante de la época en la que se desarrolla la historia. En mismos términos se concibe a *Muy cerca de ti*, inclusión en la que reside la condición formante al acotarse el espacio en el que Bom y Toni, junto a los restantes miembros de su grupo musical diegético, están ensayando su repertorio. Primera de las funciones anticipativas efectuada

por una partitura con pentagrama vocálico-textual, ha de destacarse que, a pesar de ser Javier Furia quien interpreta la letra de la composición firmada por Alguero y Guijarro, su letra es asignada a Bom por una serie de motivos relacionados: su entendimiento como figura central del conjunto que, en cierta medida, prevé lo que sucede en el verdadero al erigirse como sustituta de Campoamor pasando de ser la guitarrista y voz principal, además de corista en grabaciones concretas, a la cantante líder de Kaka de Luxe y su condición de protagonista narrativa. Con esto, lo que se quiere decir es que, mientras que Pepi es considerada como un personaje fluctuante que participa de los diferentes espacios diegéticos asociados a las otras dos mujeres que titulan a la cinta de 1980 y que, precisamente, por esos movimientos propicia el propio devenir del relato, Bom está ligada a todos aquellos en los que predomina la naturaleza melódica apareciendo, de hecho, en todos los fragmentos musicalizados con la única excepción del inicial. En este sentido, el hecho de que el personaje interpretado por Carmen Maura sea el que le acompaña en la secuencia final no se cataloga como aleatorio: a tenor de lo expuesto en la tabla 13 (p. 580), *Muy cerca de ti* le sirve a Almodóvar como medio introductorio en la narración del personaje interpretado por Alaska especificando tanto su identidad como su actividad artístico-profesional, siendo, además, en este enclave donde la futura pareja es mostrada por primera vez. Una que, a través de la voz de Furia, queda ya condicionada al confesarse el compromiso de la joven guitarrista para con la heredera publicitaria. Así, el cantante ocasional humaniza al discurso melódico de función focalizadora, dado que determina las evoluciones de la narración y de la relación amistosa y, posteriormente, sentimental entre las dos mujeres que encuentra a sus últimos compases estructuradores en *Estaba escrito*, partitura que por su propio tiempo verbal denominativo ostenta la cualidad de lo anunciado, de lo previamente conocido, de la propia residencia del destino de las dos mujeres. Es decir, su futuro compartido ya estaba establecido y, por ello, el pasado del verbo no produce ninguna dicotomía con su emplazamiento en el montaje, puesto que la propuesta de Almodóvar es, según se viene defendiendo, confirmar una reciprocidad emocional entre ambas que por sí misma es innegable e, incluso, directora de la secuencia de fragmentos narrativos que estructuran la línea narrativa y que se continúan desde el primer encuentro entre Pepi y Bom, sobrevolando los minutos existentes entre *Muy cerca de ti* y la sexta integración melódico-textual en la banda de sonido (68'37" en total) negando, al mismo

tiempo, y desde el primer momento, el futuro de la relación de la guitarrista y cantante con la mujer del policía. Se considera, por ende, que el ritmo latino popularizado por Monna Bell puede ser también catalogado como una anacrusa consecuente al confirmar la letra de *Muy cerca de ti* que, adaptada al relato almodovariano³³⁵, mantiene, sin embargo, la pluralidad alusiva al *tú* receptor original (referido a través del pronombre personal “ti” remarcado desde su propia denominación) habitando en ella la anticipación con respecto al final abierto que concluye a *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Esto es, a tenor de lo defendido páginas atrás, la cercanía entre la primera y la tercera mujer titulares se hace efectiva durante los últimos minutos del largometraje en los que tiene lugar la conversación concluyente e inauguradora de un nuevo período vital por el que se convierten en nuevas compañeras de piso y la segunda cambia el ámbito musical del pop por el de los boleros. Se establece, por tanto, el origen de otro relato, especie de *spin-off* que, con la salida de Luci de la narración, concentra su interés en Pepi y su acompañante puntual y en la probable relación sentimental entre ambas que se dibuja, en cierto grado, durante la secuencia del bacalao al pil-pil ([1:03:53-1:06:15]). Por ello, se entiende que, efectivamente, este último pulso, conclusivo antecede a uno más fuerte que supone el nacimiento de esa otra historia.

En cuanto a las otras tres canciones que conforman la banda sonora de la primera producción del universo, ya se ha determinado la función transitiva realizada por *Por qué mis ojos* en la que, igualmente, se identifica a los roles del comentario y pronominal, puesto que, asociada al marido de Luci, por su condición representativa de uno de los géneros musicales nacionales define a ese

³³⁵ En este sentido, además de las alteraciones que sufren tanto las estrofas como los estribillos y en las que latén las condiciones textuales primigenias, se aprecian dos rasgos que evidencian tanto al ejercicio adaptador como a la directriz surgida del condicionamiento socio-juvenil de la época. El primero de ellos es GG, referido en la segunda estrofa (“Conseguiré el paraíso/con el que soñé/en estéreo oír a GG”) y que nombra a un cantante cuya carrera en solitario despegó en los años 80 habiendo formado parte con anterioridad de otro grupo de punk-rock, género musical predominante en su discografía. Si bien es llamativo que se aluda a él en una película estrenada en el mismo año que se da a conocer entre el público, sobre todo, interesa que entre el artista norteamericano y algunos grupos de la Movida se establecen paralelismos llamativos y que, en cierta medida, dibujan el mapa, las corrientes que seguían en sus manifestaciones públicas (en concreto, se plantea su proximidad con Kaka de Luxe ya que también lanzaba a su público todo tipo de excrementos, como se ha explicado para el conjunto nacional. Por su parte, Gstaad es una localidad suiza cuya estación invernal atrae a famosos y miembros de diversas casas reales. De hecho, y respondiendo a otra desigualdad temporal, esta región fue noticia en España en el año 1983 cuando el entonces rey Don Juan Carlos tuvo una caída por la que se fisuró la pelvis. Así, se considera que, con antecendencia, se habrían redactado informaciones sobre sus estancias en esta región de Suiza, por ende, conocidas por el público juvenil de la época. Sendas alusiones invitan a la consideración de una cierta función documentalista residente en la adaptación almodovariana de *Muy cerca de ti*.

personaje evocador del período histórico precedente y reticente a la llegada y establecimiento de toda concepción aperturista que, a tenor de la valoración efectuada, Almodóvar plantea a través de las tres mujeres protagonistas. La versión que Maleni Castro hace del tema ganador del Festival de Benidorm es el segundo ejemplo de la anticipación narrativa: a pesar de su condición ambiental y de su naturaleza como *continuum* melódico que cohesiona el tránsito del montaje entre las escenas protagonizadas por la mujer barbuda y las rodadas en la fiesta de Toni, se admite la concesión de datos que evidencian la postura que la segunda protagonista del título presenta para con su relación sadomasoquista y que, dada la imposibilidad del cambio verdadero, acaba por sucumbir a su pasado promoviendo la ruptura con Bom y que, de forma soterrada, supone una de las líneas narrativas matrices en la historia melódica. En relación con esto, Luci metaforiza al conjunto social que, regido por las directrices socio-culturales del período histórico anterior, se ofrece de forma completa a la nueva perspectiva en la que goza de una libertad hasta entonces desconocida. Esa locura inherente al acceso a otra realidad es, en cierto modo, descrita por De la Huerta y Navarro en su composición apoyándose la adjudicación en esta protagonista en el hecho de que, como se ha propuesto más arriba, los floreos y giros aflamencados reconocidos en la interpretación de la niña cantora recuerdan a ese cierto tradicionalismo musical español que cohesiona, por tanto, en una misma grabación al género *ye-ye* y a uno de los sonidos nacionales por excelencia³³⁶. Dualidad manifiesta en Luci quien, a pesar de las semanas compartidas con Bom, regresa con su marido motivada por su dependencia de la violencia emocional y física, deformación de suerte de dominancia o segundo plano que la mujer ocupaba durante la época franquista sumida a la figura familiar patriarcal. Además, y como otra de las justificaciones, la inquietud, la libertad, la independencia de la acción aludida en la canción son puestas en boca del personaje de Alaska al referirse a su pareja en el fragmento [1:07:35-1:07:46] cuando, desconocedora de la paliza que ha sufrido por parte del policía, le informa a Pepi de su desaparición. Por último, *Murciiana* asume un rol identificador en cuanto resultado combinatorio en términos musicales y con una letra co-original de Almodóvar, denomina y describe al personaje

³³⁶ De hecho, el mismo Almodóvar parece aludir a esta propuesta combinatoria en la película en el [57:03-57:12] cuando el personaje interpretado por Kiti Manver dialoga con las tres mujeres protagonistas y les explica que su estilo es el del flamenco-rock, uno similar a la tonadilla, pero, con un carácter más internacional.

de Siva a través de su pareja, intérprete en *playback* de la canción y que remarca la direccionalidad de su mensaje a través de las diferentes fórmulas pronominales de la segunda persona del singular que pueblan las estrofas y el estribillo. Emitido como propio el mensaje melódico, el cineasta caracteriza así a la segunda de sus mujeres titulares a través de uno de los estilos musicales imperantes durante la Movida. Ejercicio documentalista que, según lo establecido para la igualmente adaptada *Muy cerca de ti*, transgrede puntualmente los límites del ámbito armónico para incluir en la letra a un habitante específico de la Historia de España: la frase que concluye a la tercera estrofa (“Soy más violenta que el GRAPO”) enuncia a los Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre quienes, si bien actuaron, potencialmente, entre 1968 y 1975, no sólo mantenían su presencia en la sociedad durante el par de años en el que se graba la primera narración filmica almodovariana, también, los sobrepasan. La presencia de este detalle es llamativa al demarcar tanto la nacionalidad como el hispanismo de la cinta en tanto que es un concepto que, aunque bajo cierta alusión cómica desnudada de la atrocidad que define a las acciones características de la citada formación, únicamente es comprensible para aquellas personas que vivieron o conocen la evolución histórica del país por lo que no le aporta nada nuevo o, mejor dicho, no le especifica tanto la relativa dureza, la especie de violencia intrínseca a Bom, fuente de la atracción para Luci, a todo aquel externo a esta realidad. Asimismo, la relación sadomasoquista que mantienen es la piedra angular de esta melodía con letra que especifica algunas de las causas y consecuencias de los actos protagonizados por la primera con respecto a la segunda.



Fig. 87 – El realizador acompaña a la confesión de Bom habitante de la tercera estrofa con un plano en el que esas mismas palabras se expresan visualmente. Fuente: [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003).

Laberinto de pasiones se enmarca en el corpus de análisis como el primer caso en el que, a nivel narrativo, ninguna de sus canciones ejerce una función anticipativa. *Suck it to me* y *Gran ganga* comparten con las tres también vanguardistas del largometraje previo y *Tu loca juventud* la identidad representativa del modelo compositivo característico de la época y que, además, en esta segunda ficción se expresa bajo la condición autoral al tratarse de melodías propias de la actividad musical del realizador. Si para la primera, en su inclusión inicial, se ha determinado su naturaleza documental al reflejar a esos primeros años de la década de los 80 y a la que se suma una espacialmente referencial al ser comprendido Almodóvar&McNamara como uno de los dúos escénicos simbólicos de la Movida; *Gran ganga* comparte estos rasgos y a los que se suma un tercero que combina la psicologización con el rol pronominal: Riza Niro acoge, por su nacionalidad, a los sonidos arábigos que se identifican en el devenir expresivo de la partitura con letra y, también, por su papel de *yo* emisor/“entonador”, a la segunda frase del estribillo que la especifica (“Soy de Teherán”); mientras que la valoración de la personalidad del cineasta revertida en el personaje se reconoce por el propio planteamiento del *playback* descrito y mediante el que asume sus rasgos vocálicos. En este sentido, merecen destacarse un par de aspectos: el primero de ellos, que la letra apenas sufre alteración alguna al integrarse en el montaje cinematográfico³³⁷; principal motivo que justifica la doble apreciación creativa planteada con anterioridad. En segundo lugar, a pesar de la igualdad propuesta entre el realizador y el personaje a nivel vocal, la escenificación de sendos actuaciones es diferente: mientras que el primer dúo mantiene su tendencia de recurrir a la música pregrabada siendo los únicos habitantes del escenario, la condición documental es ampliada cuando actúan Ellos al presentarse a un grupo que, si bien establece distanciamientos con las asociaciones reales de los artistas (actores puntuales) recrea su composición sustentada en la coexistencia instrumental de la batería, el bajo, los teclados y una o dos guitarras a la par que determina la representación corpórea de las diferentes líneas melódicas identificadas en la grabación negada para el caso anterior. A raíz de esto, y recuperando un postulado previo, el hecho de que se haya remitido a la función psicológica por el álter ego del cineasta humanizado en Riza Niro no implica que siempre que se trate de un *playback* se abogue

³³⁷ Únicamente se reconoce la transformación de la primera frase de la tercera estrofa que pasa de “Lo que no da un polvo” a “Lo que no da morbo”.

por la misma consideración. Esto es, en esta ocasión y por los motivos que se han expuesto, la identidad del cantante original es atribuida al personaje porque se trata del propio narrador, del creador del texto fílmico. En las restantes ejemplificaciones, el citado rol psicológico se establece en términos de selección e integración al evidenciarse que Almodóvar elige, en múltiples ocasiones, a una versión entre las diversas existentes conducido por diferentes razones y entre las que encuentran la personal, la de su propio gusto y que, en consecuencia, revela diferentes características de su reiterada mediateca musical personal y que, a tenor de lo dispuesto en diversas citas, también encuentra explicación en los propios párrafos de los guiones.



Fig. 88 – Riza Niro es el álter ego musical a la par que doble del manchego en *Laberinto de pasiones*. Encargado de interpretar *Gran ganga*, participa en la recreación de los conjuntos típicos de la Movida. Detrás de él, Poch, miembro de Derribos Arias y Ejecutivos Asesinos. Fuente: [DVD] *Laberinto de pasiones* (edición 2004).

En cuanto a la recuperación de *Suck it to me*, con anterioridad se ha remarcado la presencia del narrador melódico externo; una existencia que señala a la función narrativa del comentario. Además, su segunda presencia participa de la cohesión tanto espacial como temporal de las diferentes escenas que, en su seguimiento manifestante, suponen el recorrido de Toraya por ese espacio habitado por el libertinaje de la década, continuador de lo propuesto para *Pepi, Luci, Bom*. Precisamente, es este postulado el que, sumado al hecho de que el personaje de Helga Tiré no escucha por sí misma la canción de Almodóvar&McNamara, invita a su interpretación como una suerte de prosopopeya sonora. Es decir, la ex madrastra de Riza Niro se aproxima, guiada por su interés en el personaje masculino, a un área de la capital desconocida, símbolo, en cierto grado, de la nueva situación socio-cultural y sexual. El realizador acompaña a la protagonista de estas imágenes con un sonido melódico propio y representativo de la misma haciéndole partícipe al espectador de su estado anímico; uno que, dada la porción de la composición con pentagrama vocálico-textual integrada en el montaje, simboliza unos ciertos nerviosismo y emoción

correspondientes a los mismos despertados en aquellas personas que accedían a una realidad hasta entonces, como se ha indicado para la cinta previa, oculta.

En el caso de *Entre tinieblas*, la letra de *Encadenados* apunta a los riesgos que implica la convivencia entre Yolanda y la Madre Superiora a través del tiempo verbal condicional; así, los “Sería mejor que no volvieras” y “Sería mejor que me olvidaras” inaugurales del bolero, ligados a su posicionamiento durante los primeros momentos del montaje, anticipan el estado real de la relación entre ambas mujeres. Al mismo tiempo, la canción entonada por Lucho Gatica las denomina dada la dualidad de la enunciación melódica aproximándose, incluso, al concepto leitmotivico al mismo tiempo que focaliza sus intenciones, sobre todo, las del primer personaje quien entonando “Por eso no habrá nunca despedida” pone en su boca la acción que, en los minutos finales del montaje, materializa. De hecho, y desde la misma perspectiva gramatical, el pasado que protagoniza la adaptación entonada por Sol Pílas no evita su realización futura que, asimismo, puede comprenderse como una manifestación de la decisión tomada; es decir, la cantante sabe que va a dejar el convento después de la fiesta y la forma que tiene de transmitírselo a su enamorada es la canción que le regala por su onomástica. La adaptación de la letra es clarividente a este nivel: después del puente instrumental, la versión almodovariana no sólo se diferencia por la modificación del contenido textual de la estrofa, también, por la inclusión de otra que, en la grabación comparada, se corresponde con una segunda porción puramente instrumental. De esta manera, lo que primeramente “entona” Yolanda es “Por ahí voy yo caminando;/camino por donde quiera,/a mí no me digas nada, ¡Madre!/En esta quédate afuera...”³³⁸ para después expresar “Ahora todo es diferente,/la cosa no es como era,/voy solita, voy contenta,/ahora, me la gozo entera”.

³³⁸ Tratándose de las frases “Pero que son las cosas del amor,/está cambiando la escena;/negrona, ya bajó el telón, ¡mira!/Y comienza otra novela...” en la estrofa original.



Fig. 89 – Almodóvar graba con Sol Pilas la adaptación a su diégesis del ritmo latino entonado por Cheo Feliciano y mediante el que Yolanda declara a la Madre Superiora la expulsión de su vida. Fuente: [DVD] *Dans les ténèbres* (edición 2005).

Una exclusión vital de la figura religiosa evidente que refuerza la asignación del contenido textual del ritmo latino. En este punto, es de merecida alusión la propuesta del realizador de abogar por una apropiación completa, ya que, si cuando integra al bolero en la banda de sonido inicialmente no le importa que se perciba a la voz masculina en el segundo nivel de la pirámide, en la musicalización del fragmento por *Salí porque salí* la no correspondencia del género del personaje con la del intérprete de la grabación empleada (Cheo Feliciano) habría ocasionado una dicotomía, además de perceptible, alteradora en términos interpretativos. Una adecuación que, por el contrario, establece distancias con planteamientos anteriores como, por ejemplo, los dos tonos vocálicos diferentes que asume Bom en la producción de 1980 o la dualidad física de la del mismo cineasta identificada en *Laberinto de pasiones*. De esta forma, la escenificación del segundo ritmo latino de la filmografía almodovariana se define, en términos funcionales, por su valor focalizador a nivel espacial y constitutivo en cuanto al tiempo dado el mantenimiento de la cámara en la sala en la que tiene lugar la actuación. Mismos roles se plantean para la primera presencia de *Encadenados*, mientras que se modifican para la segunda, dado que, una vez producida la separación, el cineasta-autor recupera al bolero subrayando la situación y, al mismo tiempo, favoreciendo la equiparación del espectador con la Madre Superiora quien, pudiendo recordar ese momento de intimidad pasado con Yolanda, posible germen de su deseo imaginado y realizable de la reciprocidad sentimental, recupera en su mente a la voz del cantante chileno y a los pentagramas instrumentales que le acompañan en la entonación de la partitura compuesta por Carlos Arturo Briz.

La tercera canción de la banda sonora de 1983 asume lo propuesto para la segunda: asociada al personaje de Lola, retrata, en cierto grado, a la Movida que, en un primer momento ligada a

Yolanda, pierde sentido representativo cuando esta se incorpora al convento y que, por su propia génesis, se aleja de la corriente artístico-cultural, a pesar de que quedan atisbos de la misma dentro de las paredes del edificio religioso. El identificado rol ambiental en *Suck it to me* es complementado por el constitutivo en tanto participa del esquema rítmico interno del fragmento 3.2. y, por ende, del propio del relato al ser una unidad constituyente. Ahora bien, aun siendo entendida como una inclusión que define al personaje y al ámbito social al que pertenece, se comprende también que ostenta cierta condición evocadora pero no manifiesta. Con esto, lo que se quiere decir es que, a tenor de lo que se deja entrever a través de diferentes diálogos y por el propio personaje de Mercedes ([51:24-52:59]³³⁹), la Madre Superiora expresa un cariño más allá del fundamentado por la religión (es decir, por el interés de ayudar y reconducir a esas humilladas, como son catalogadas) comprendiéndose que la protagonista de esta secuencia, en un pasado, fue una de esas parejas con las que la directora del grupo de protagonistas compartía momentos íntimos en los que el título de la partitura con letra de Almodóvar y Fabio podría escucharse.

Manteniendo la alternancia de columnas sonoras habitadas por partituras con pentagrama vocálico-textual con función anticipativa con las desprovistas de las mismas y, en consecuencia, quedando sustituidas por otras portadoras de diferentes roles narrativos, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Se convierte en el segundo ejemplo negador de la filmografía examinada. De *Nur nicht aus Liebe Weinen* se ha reiterado su naturaleza de anclaje del relato al pasado que sustentada, como se manifiesta en la tabla 13 (p. 581), en los personajes de Antonio e Ingrid, ocasiona el rechazo por parte de Gloria. Sin embargo, y más allá del poder evocador que reside en la voz de Zarah Leander, las diferentes presencias de la partitura que entona promueven una especie de estallido narrativo precediendo su producción la cual tiene lugar, efectivamente, cuando el novelista acude a casa del personaje femenino alemán y surge la posibilidad del reencuentro con su antiguo amante. Como si de una estrategia metafórica se tratara, la constante escucha del tema alemán acaba humanizando al pasado. De este modo, el comentario narrativo que subyace en la *chanson sentimentale* compuesta por MacKeben, Beckmann y Boheme se expresa a un nivel

³³⁹ Este fragmento acoge, entre las frases intercambiadas, a varias de las ideas entonadas en *Encadenados*. Una recuperación alusiva del pasado que declara tanto el papel salvador asignado a la figura religiosa principal por las pecadoras, que no deja de ser una metáfora de la necesidad que ostenta para con ellas, como el abandono que ha sufrido por varias de las mismas y a los que se suma el que, poco después, protagoniza Yolanda.

emocional unitario y respectivo al concepto amoroso en su primera inclusión, mientras que en la segunda y cuarta, dada la presencia de la protagonista en los fragmentos musicalizados y en los que, igualmente, forma parte de la diégesis, el odio, el rechazo comentado hace, igualmente, acto de presencia. En cuanto a la tercera, a pesar de que no se justifica completamente por el montaje o alguno de los referentes del espacio ficcional, se considera que, asimismo, la escucha de la canción por la antigua amante reaviva en ella esas emociones experimentadas en el pasado. La referencialidad geográfico-espacial se asume como inherente en las tres ejemplificaciones que no están rodadas en Alemania por la propia confesión realizada por el taxista frente a la relativa condición ambiental y la cohesión que propone para el montaje alterno protagonizado por Ingrid Müller y el novelista que definen al segmento 4.3. desde la perspectiva del espacio narrativo.

Siendo la función transitiva la que predomina, igualmente, en tres de las cuatro porciones narrativas y siendo la exclusiva la constitutiva correspondiente a la secuencia en la que Gloria y su marido coinciden en su habitación; la identidad leitmotívica que se identifica en la única partitura con pentagrama vocálico-textual en alemán en la filmografía del manchego implica su condición pronominal, sobre todo, para la pareja de la protagonista y, por correlación, con el personaje interpretado por Katia Loritz. De hecho, si se revisa la tabla 13 (p. 581), a diferencia de casos previos en los que las celdas de la columna “Correlaciones líneas melódicas” han quedado en blanco, en esta ocasión se declara la equidad de la voz de Leander con los ex amantes destacándose la ausencia de igualdad entre los pentagramas instrumentales y los restantes posibles personajes asociados. Se recuerdan, en este punto, las características de la entonación de la artista sueca que, sumadas al citado carácter marcial de la composición, acoge, en cierta medida, a la dicotomía de la dualidad de la pareja. Esto es, con un registro más próximo al propio de la contralto e interpretando una melodía con varias notas graves, su tesitura puede ser alcanzada por algunas voces masculinas. Una doble posibilidad interpretativa que dibuja a la coexistencia de los dos personajes bajo la condición metafórica del recurso músico-textual. Una suerte de atribución que, como se expresa más abajo, no es atípica en la obra cinematográfica de Almodóvar donde la doble identidad que los personajes han ido adquiriendo, más notablemente a partir de la tercera década, encuentra a sus iguales en el espectro musical, sobre todo, a nivel de instrumentalización.

Por su parte, *La bien pagá* ejemplifica de forma precisa la acción del narrador para con la conformación de la banda de sonido. Con su presencia en la diégesis, el manchego recupera la propuesta que se ha comentado en los párrafos dedicados al largometraje de 1982 y con el que, según lo matizado, encuentra un primer punto común en la negación de la función anticipativa. Protagonizando el *playback* de la copla popularizada por Miguel de Molina, ironiza *in situ* sobre la condición de bien pagada de Gloria: mostrada como una trabajadora incansable, sin apenas recursos económicos, dependiente de su marido y con un aspecto un tanto descuidado, la protagonista de la primera comedia costumbrista del realizador español tampoco tiene una vida sexual plena ni logra disfrutar de las ocasiones extramatrimoniales que se le presentan. Realmente, por tanto, se trata de una mujer mal pagada que, incluso cuando se queda sola al final del montaje, recupera a su hijo pequeño quien considera necesaria la presencia de una figura masculina en el hogar familiar, negación de la capacidad de subsistencia en solitario del personaje principal.



Fig. 90 - Gloria va a ser mal pagada por su propio marido al quedarse dormido después de haber satisfecho sus propias necesidades sexuales. Fuente: [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (edición 2005).



La focalización planteada cuenta con el refuerzo derivado de la presencia del cineasta-autor en la diégesis quien, a través del personaje de la abuela, remite a un escenario geográfico (España) y a un período temporal (los años 30) concretos e inherentes, al mismo tiempo, a la obra de Perelló y Mostazo, una de las composiciones nacionales representativas de la música popular. De misma forma, el citado rol pronominal de la copla es acompañado por el constitutivo, portador del tiempo de la enunciación y que participa del *continuum* melódico defendido recreador de la expansión del sonido televisivo por las diferentes unidades constituyentes del piso de la familia protagonista. Antes de concluir el comentario dedicado a la producción de 1984 merece destacarse que, al igual que Leander en su papel de *yo* entonadora/emisora recuerda la necesidad de no llorar por amor,

un consejo destinado, según la traducción, a una receptora femenina (Ingrid Müller, de acuerdo a lo establecido) siendo Antonio ajeno quizás al contenido real de la *chanson sentimentale* la cual aboga por una cierta libertad de la donación del amor (coincidencia temática con *Pelo amor de amar*); la direccionalidad del mensaje histórico de la partitura entonada por De Molina queda patente por la nueva presencia de la forma pronominal de la segunda persona del singular y que, aunada a la presencia del narrador intérprete de la misma, determina la asignación de las estrofas y el estribillo al personaje interpretado por Maura.

Negando por su unicidad la combinación de las funciones que se ha referido líneas atrás, **el largometraje de 1986** mantiene la negativa de su predecesor en la filmografía estudiada; si bien, *Espérame en el cielo* se aproxima a varios de los casos previos: no sólo se expresa en un imperativo verbal, sobre todo, reside en el mismo la condición futura; una que, dada la imposibilidad de María y Diego de coexistir terrenalmente y de compartir sus sentimientos, denota el doble suicidio que llevan a cabo y que, figurativamente, supone su ascenso a ese cielo al que aclama Mina y en el que, como señala la canción, podrán crear el nido familiar y marital.



Fig. 91 – Cumpliendo con el contenido textual melódico, María fallece después que Diego pidiéndole, a través del mismo imperativo que predomina en el bolero, que la mire durante sus últimos segundos de vida. Fuente: [DVD] *Matador* (edición 2006).

Almodóvar pone en sus bocas, al acotar la canción a las primeras secuencias protagonizadas por ellos dos solos, la letra del bolero que, aun entonada por una única persona, remite a sendos personajes al responder al mismo patrón de persona, como establece el ex torero a partir del [48:19]: uno obsesionado con la muerte. Minutos después, el protagonista masculino reconoce también la condena de la reciprocidad para con el femenino determinando la imposibilidad de su evitación y de los consiguientes atracción y deseo sexual. Una dualidad complementaria que se liga, directamente, con el eclipse que continúa a la muerte de Diego y acompaña a la de María

remarcando la condición conjuntiva de la pareja. Ahora bien, la doble correlación no evita que se proponga la asignación del contenido a la abogada, ya que, además de la equidad del género entre la intérprete musical y la diegética, el manchego plantea una escenificación en paralelo a lo entonado por la cantante italiana: el primero que pierde la vida, como se viene de señalar, es el profesor de Ángel, transcurriendo pocos segundos hasta el momento en el que el personaje femenino aprieta el gatillo de la pistola que concluye su existencia. Una correspondencia plena con la primera estrofa (“Espérame en el cielo, corazón;/si es que te vas primero.../Espérame que pronto yo me iré,/allí donde tú estés...”) que encuentra a la misma continuidad posterior que concluye a la segunda (“Para empezar de nuevo”) en la propia realización de la doble muerte. En paralelo a la focalización identificada y que, *grosso modo*, hace de Mina el canal expresivo de los deseos y órdenes de la protagonista de *Matador* se reconoce, igualmente, la presencia del narrador melódico externo dada la naturaleza *off* de la partitura firmada por López Vidal con la derivación en el rol pragmático espacial (que, de igual forma, por la condición continuadora y de unión referida más arriba acoge a la lubricadora) y una función temporal transitiva dado el montaje de diferentes acciones en las que subyace la eliminación representativa de otras desarrolladas en la historia.

Pasando a la **producción de 1987**, esta destaca no sólo por recuperar la función narrativa anticipativa, también, al hacerlo desde perspectivas o puntos de vista hasta este momento poco habituales creando un muestrario de variaciones. Además, a esto se suma que, a diferencia de los casos previos en los que se ha reconocido una igualdad entre las voces de los intérpretes y los personajes y/o protagonistas potenciada, en muchos casos, por las actuaciones musicales diegéticas, se establece un nuevo planteamiento en el que, incluso, se reconocen equidades entre el número de pentagramas y los habitantes de los universos ficcionales, como se detalla a continuación. En este sentido, es remarcable y de obligado comentario la realidad de instrumentos como el piano o la guitarra los cuales se manifiestan de forma múltiple; esto es, mientras que recurriendo a otro caso específico, como, por ejemplo, los violines, por lo general, cuentan con una línea melódica, resultado de la secuencia de notas y sus movimientos ascendentes y descendentes por la escala elegida, el piano expresa de por sí con dos pentagramas (uno compuesto en clave de sol y el otro, en fa), consecuencia de su interpretación por las dos manos lo que, a efectos sonoros, de identificación implica una dualidad expresiva que, al mismo tiempo, por su origen supone una unidad, si bien,

ha de tenerse en cuenta la reciprocidad independiente, puesto que, de forma genérica, cada conjunto de cinco líneas puede interpretarse de forma aislada. La genética de la citada cuerda pulsada se expresa a través de los acordes que, al originarse melódicamente, suponen un *continuum* regido por la coexistencia de los sonidos que, desmembrados en su enunciación, implican un tejido más denso que el de la indicada cuerda frotada. Una realidad constituyente y sonora que en esta Tesis Doctoral no se comprende como multiplicidad enunciativa trabajándose con las unidades instrumentales, a pesar de que esto tampoco niega alusiones a las dualidades conformantes en casos específicos, como se puede apreciar en comentarios posteriores.

Regresando a *La ley del deseo*, su montaje visual supone un condicionamiento para el devenir narrativo: según se refiere en la tabla 13 (p. 581) y se ha establecido para el fragmento musicalizado por *Voy a ser mamá*, Antonio es presentado como un asesino desde el inicio de la narración, dibujándose una identidad que, secuencias después, queda verificada por el asesinato de Juan. La doble muestra del personaje con la escopeta en la sala de juegos (el segundo caso se reconoce en la porción narrativa musicalizada por *Susan get down*) refuerza esta caracterización.



Fig. 92 – Almodóvar propone una sincronía para la presentación de Antonio: la entonación del verbo “matar” acompaña a la muestra del futuro amante de Pablo con la escopeta de juguete. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005).

En este sentido, los segmentos 6.1., 6.2. y 6.4. del corpus de examen se agrupan en términos funcionales, ya que, recuperando lo defendido páginas atrás, las canciones que residen en sus respectivos espectros sonoros realizan una ambiental espacial a la par que recreadora de una época musical concreta que, sin embargo, dado el estado avanzado de la década, supone un distanciamiento del auge de la Movida. Reside en esta consideración la propuesta ya presentada de que, al catalogarse a Pablo Quintero como un álgter ego del realizador, la realidad ficcional recreada se inspira en esa otra habitada por la mente creativa filmica que revierte su particular y

personal percepción de aquella en la que existe dentro del cuadro cinematográfico. Asimismo, mientras que *SatanaSA* y *Susan get down* favorecen la transición entre dos secuencias distinguidas a nivel espacial y temporal y, por tanto, ligadas a través de una elipsis; la variabilidad de localizaciones que pueblan el montaje en el que se escucha *Voy a ser mamá* no impide la continuidad de la reproducción propiciando la unificación perceptiva e interpretativa de un fragmento narrativo en el que el rol maternal de Tina queda doble y sonoramente referido (a través de la canción y del diálogo) haciendo hincapié el narrador en su condición femenina plena.

La referencialidad que existe en las tres canciones del dúo como representantes de la nueva corriente musical madrileña se pierde en aras de la internacionalización residente en la inclusión de la versión de *Ne me quitte pas* que siendo reproducida, en su primera expresión, por el protagonista plantea una nueva ejemplificación de la psicologización del narrador a través de los personajes. A tenor de lo especificado, la primera *chanson sentimentale* del montaje de 1987 cumple con un rol anticipativo, pero, en su consideración inversa; esto es, la voz de Matarazzo expresa al imperativo de la continuidad, la solicitud de lo contrario al abandono, uno que planea durante todo el desarrollo de *La ley del deseo* y que afecta a varios de los personajes, según lo establecido más arriba. El realizador pone en boca del personaje de Poncela la letra de Brel reclamándole a Juan, quien le acompaña en la secuencia de su presencia inaugural, que no le abandone aunque, en su diálogo, manifiesta la necesidad del distanciamiento. Esa misma solicitud reside en Ada quien prefiere a su madre adoptiva porque sabe que cuidará de ella y se mantendrá a su lado; acción que, por el contrario, la biológica siempre incumple siendo, precisamente, la confirmación de una nueva separación la que produce las lágrimas del personaje infantil durante la segunda integración teatral de la partitura con pentagrama vocálico-textual. La evocación que hace del marco francófono una de sus canciones populares distinguidas como míticas se interpreta en este trabajo de investigación no tanto, precisamente, como un reclamo geográfico, referencial y sí como una demostración de la mediateca musical almodovariana quien encuentra en las frases escritas por el artista belga a la adecuación expresiva de los estados anímicos de sus personajes. La apropiación del contenido textual se mantiene en sus tres presencias identificándose distintas funciones narrativas a diferentes niveles: mientras que en la inicial la focalización y la perseguida equiparación del espectador con Pablo implica la musicalización de un segmento narrativo que, en

sus últimos minutos, sufre una reducción temporal; el anclaje que la canción sufre con el espacio teatral en sus 2 y 3p contribuye a la formación del acto escénico y a su propia constitución determinando el tiempo del relato en esas porciones del montaje.

Ahora bien, esta variabilidad no se evidencia en cuanto a las correlaciones de las líneas melódicas, puesto que, como se aprecia en la celda respectiva de la tabla 13 (p. 581), se propone una asociación regida por los pentagramas constituyentes de la partitura y que remiten al reparto coral que protagoniza el desarrollo de *La ley del deseo*. De esta manera, la coexistencia de cuatro grandes líneas melódicas en la porción de la partitura que suena durante el 6.3. (voz, cuerdas frotadas, flauta travesera y piano) puede ser entendida como una manifestación musical de esos cuatro individuos sobre los que gira la narración y que no dejan de ser la suma 3+1 en la que el único número es Pablo, conectado con todos ellos. Por características, se entiende que, a tenor de lo propuesto, el cineasta se equipara con la voz; las cuerdas frotadas y la percutida, como colchón melódico de sustento pueden ser tanto Antonio (por su insistencia en recibir las mismas emociones del protagonista que las que él le manifiesta) como Tina (en tanto que es el único personaje que siempre se muestra a su lado)³⁴⁰. La flauta, por esas idas y venidas que protagoniza en la composición y la levedad y ligereza de sus notas, remite a Juan, individuo que, *grosso modo*, asume los mismos rasgos para con su última pareja. Por su parte, en las selecciones de *Ne me quitte pas* que acompañan a Tina y Ada en la actuación teatral, el viento ejerce como una suerte de llamada, de pulso introductorio que, precisamente, por el eco que recrea, señala a la figura de la madre ausente. La dualidad asignativa de la voz de la artista brasileña con sendos personajes femeninos es complementada por los dos grandes pentagramas instrumentales (piano y cuerdas frotadas) que, de igual forma, se relacionan con las dos actrices en un ejercicio de cierta imitación que supera los límites musicales: según se distingue en diferentes secuencias, Ada tiene como principal referente a la mujer que actúa como su madre sosteniéndose el pelo, al igual que ella, con una brocha de maquillaje ([21:34-23:32]), vistiendo una camiseta de diseño similar ([47:1048:29]), etc.

³⁴⁰ Es más, es apreciable que ambos personajes presentan la misma raíz en su nombre (Tina podría haber sido un Antonio en su primera etapa vital) siendo ambos pasionales y pudiéndose comprender como la doble manifestación en base al género sexual hombre/mujer de un mismo tipo de persona. Una relación conjuntiva que incluso se expresa en términos emocionales cuando en el [1:23:53] Pablo comprende que la pareja actual de su hermana no es otro que su ex amante quien ha provocado la aproximación para volver a acceder a él después del accidente.

Con esto, lo que se quiere señalar es que la complementariedad que las cuerdas suponen para el pentagrama vocálico-textual es metaforizada por Almodóvar en su ficción a través de esta atípica relación madre-hija y que, de mismo modo, evidencia el sustento que se profesan mutuamente.

Manteniendo el comentario en este ámbito y recuperando a *Susan get down*, se considera adecuado matizar lo expuesto en su respectiva celda de la tabla 13 (p. 581). A la equiparación entre Almodóvar y McNamara, entonadores de una canción cuya letra se sustenta en la propuesta de la pregunta-respuesta se suma la correlación de las tres líneas melódicas instrumentales con los personajes restantes; es decir, de forma figurativa y que no responde a la precisión señalada para el caso previo, Tina, Ada y Juan quedan ligados al bajo, la batería y los sintetizadores y a los que se suma, puntualmente, una guitarra eléctrica encargada de protagonizar el puente y que fractura parcialmente al comentario propuesto. Lo que sí se considera innegable es la relevancia que el fragmento 6.4. tiene para el devenir narrativo ocasionando un impacto en todos estos habitantes la diégesis: el conocimiento de Antonio por parte de Pablo inicia el período obsesivo y el proceso del enamoramiento forzado que tiene, entre sus múltiples consecuencias, a la muerte del personaje de Micky Molina, la nueva ilusión y consecuente dolor en Tina por esa supuesta correspondencia sentimental y las repercusiones que ese mismo estado implican para su hija. Una agrupación de los personajes que se hace efectiva a través de *Susan get down* y que, a pesar de no incluir corpóreamente a Juan en la secuencia, queda referido a través de la escopeta de juguete que tiene el futuro amante entre sus manos, e igualmente a través de la letra al encontrarse entre las traducciones de la fórmula verbal “get down” “bajar” y “apearse”; una caída que, de hecho, es la que sufre la anterior pareja de Pablo cuando es lanzada por el acantilado.

Lo dudo, en su primera inclusión, supone el comentario del narrador que le anticipa al espectador el sino que define al intento amoroso por parte de Antonio. Si para *Ne me quitte pas* se ha establecido la relación con Pablo por ser él quien activa la reproducción y su correlación con Juan por llegar a su casa; para este bolero no existe presencia diegética que lo active, pero, el montaje concentra su interés en el personaje del futuro amante quien, a partir de este momento, intenta enamorar al cineasta con el consiguiente fracaso y que, de hecho, asume durante la segunda inclusión. La condición futura que habita en el contenido textual de la composición popularizada por Los Panchos, explícita en su primera estrofa (“Lo dudo, lo dudo, lo dudo.../Que

tú llegues a quererme/como yo te quiero a ti”), se convierte en la realidad del presente que, dada la incapacidad de la aceptación, produce el propio suicidio del personaje. En este sentido, la condición del trío entonador y del triple pentagrama instrumental (requinto, guitarra y maracas) encuentra a su igual diegético en el triángulo Pablo-Juan-Antonio. Asimismo, la identificación musical del personaje interpretado por Banderas con el primer bolero de la cinta de 1987 se transforma en una asimilación por su dualidad enunciativa que, en sendas presencias, cumple con una función constitutiva en tanto favorece el ritmo del montaje, del mismo relato; mientras que en la inicial participa lubricando las diferentes secuencias que conforman el resumen; en la de recuperación, el estatismo espacial con único desplazamiento de la cámara por el piso de Tina favorece la implantación de la función focalizadora y que, partiendo de la concentración en Antonio, al dedicarle las primeras frases de *Lo dudo* a Pablo como si de una despedida melódica se tratara, luego se posiciona al nivel del narrador quien convierte al espectador en el testigo de esa última hora compartida por la pareja la cual queda reducida a poco más de 2’40”.



Fig. 93 – En el inicio de su estrategia seductora, Antonio se considera capaz de enamorar al cineasta cumpliendo con los requisitos que busca en un hombre. Una posibilidad que le niega el narrador a través de *Lo dudo*. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005).

Recuperando un postulado enunciado hace escasas líneas, la construcción melódica de *Guarda che luna* se comprende referida diegéticamente a través del triángulo amoroso masculino y de Tina. La canción comienza con un piano, unas notas largas de violines y una percusión. Triple existencia que determina el tono de la canción y que apunta, precisamente, al trío que protagoniza este fragmento, ya que, si bien Pablo no aparece físicamente (negación que imita a la valoración de *Susan get down* para con Juan), la acción del nuevo amante está motivada por él. El mantenimiento de estos pentagramas es incrementado en una unidad por el interpretado por el saxofón que finaliza cada fraseo considerándose que señala a la cuarta persona que se ve envuelta en esta

historia movida por el deseo, el anhelo del cariño, el amor y que no es otra que la hermana del cineasta, objeto de Antonio, como se ha defendido, para regresar al mismo. De este modo, se ha de tener presente que es después de este asesinato cuando, apriorísticamente, el joven tiene más facilidades para mantenerse cerca de la persona amada, puesto que, ya no existe el amante, el individuo al que el otro ama. La asignación de las diferentes líneas melódicas a los personajes no se produce de forma completa al quedar huérfana la portadora del recurso textual. Esto se explica por la función del comentario que se reconoce en la integración fílmica de la chanson firmada por Malgoni y Elgos: Almodóvar recurre a Buscaglione para que, superándose los límites de la percepción del personaje por su naturaleza extradiegética, el espectador sí sea consciente de la condición testificante del emplazamiento en el que se desarrolla el fragmento 6.8.



Fig. 94 - El acto de caer, de bajar que aparece en *Susan get down* es realizado por Antonio en la porción narrativa en la que mata a Juan convirtiéndose en testigos la luna, el mar y el faro. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005).



La parcialidad de la anticipación aludida en la tabla 13 (p. 581) se justifica porque, contrariamente a las ejemplificaciones anteriores en las que la información previa no se manifiesta o es resuelta diegéticamente hasta varias secuencias después, en la que protagoniza estos párrafos se produce una continuidad en la que lo precedente, prácticamente, se desarrolla en el mismo momento de su enunciación. Es decir, el cantante italiano realiza una llamada de atención al asesino señalándole que los dos sustantivos que protagonizan su primera frase y que, *grosso modo*, parecen humanizarse en él mismo y su víctima (Antonio visualiza al cuerpo sin vida de Juan, yacente en el mar, desde lo alto del acantilado metaforizándose su condición dominante al ser retratado mediante un plano en contrapicado; similar relación de distancias que se reconoce entre el satélite terrestre y el medio marítimo o, incluso, entre este último y ese metafórico faro que aparece por detrás del personaje en la imagen). La condición idiomática de la canción sentimental niega la

referencialidad de un espacio que, como el narrador le informa al espectador en otras secuencias, se corresponde con el sur peninsular participando su propio esquema rítmico del montaje interno de la porción narrativa en la que se reproduce. En este punto, por la unidad que propicia en cuanto a la conformación de la banda sonora de la ficción de 1987, se considera adecuado hacer una matización surgida a nivel compositivo-armónico y que remite a la tonalidad menor que se le ha asignado a la composición: como sucede con las otras dos canciones con las que se la ha venido relacionando (*Ne me quitte pas* y *Lo dudo*), la temática justifica esta elección, ya que la historia, que apunta a la pérdida de la persona querida, no encuentra mejor vía de expresión que con este modo. En este sentido, es bastante determinante la coexistencia en los tres pentagramas vocálicos-textuales de una misma sinopsis: la composición que protagoniza estas líneas aborda esa ruptura que supone el estado de desánimo y que apunta, al mismo tiempo, a acciones, hechos que se querrían compartir y que, posiblemente, sean objeto de recuerdos previos. La canción de Brel, por su parte, demanda, solicita que no se produzca la separación mirando hacia el futuro (se ha de recordar que la mayoría de las estrofas esconden la promesa del *yo* entonador/emisor), mientras que *Lo dudo* también apunta a la imposibilidad futura y vuelve a incluir a la independencia emocional y existencial como génesis de su creación. Una triple manifestación que, partiendo del hecho de que se trata de selecciones e integraciones efectuadas por el propio director, constituyen la expresión melódica del deseo que titula al relato filmico y que, por ende, señala a la realidad futura de ese sentimiento en su grado extremo.

Por último, de *Déjame recordar*, cuarta de las partituras con recurso textual de la narración en la que figura el tiempo verbal del imperativo (junto a las de las letras francesa e italiana y *Susan get down*), destaca, fundamentalmente, el mantenimiento de la igualdad reconocida entre sus pentagramas y los personajes con los que se la relaciona. La sencillez y consiguiente grado de intimidad que reside en la expresión de la voz de Bola de Nieve acompañado por el piano encuentra a su expresión visual en esa *Pietá* conformada por Pablo y Antonio que no sólo concluye el período del *amour fou* propiciado por el otro, también la sexta película de la obra almodovariana. Más allá del hecho de que el primer protagonista es el que se mantiene con vida asumiendo como propia la petición del recuerdo de lo que recientemente se ha escapado las condiciones melódicas y sonoras de la cuerda percutida encuentran a su igual en su último amante quien, a pesar de su

identidad asesina y de su tenacidad por conseguir lo deseado, alberga en su interior a una delicadeza y a una fragilidad que se hacen patentes, sobre todo, cuando se encuentra junto al cineasta, suerte de Talón de Aquiles que, de hecho, es apreciable en el fragmento [1:30:30-1:31:26] cuando, después de amenazar a los policías con suicidarse, información que transmite con total seguridad, se convierte en ese cuarto miembro puntual de Los Panchos que dedica sus últimos minutos de existencia a modo de regalo y recordatorio de su emoción más sincera al hermano de Tina.



Fig. 95 – El sabor de la boca de Antonio es uno de los últimos recuerdos que Pablo obtiene de él; como le sucede a Mateo con Lena en *Los abrazos rotos*. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005).



Por su condición concluyente, el segundo bolero de *La ley del deseo* asume la cualidad del *continuum* superando los límites del relato y promoviendo el nacimiento de la historia post-fílmica que comienza con la soledad de Pablo, Tina y Ada quienes, progresivamente, han sido abandonados por sus respectivos referentes emocionales, incumplidores del mensaje melódico de Matarazzo.

En cuanto a **la última producción de la primera década**, el ritmo latino entonado por Lola Beltrán asume de pleno derecho por su emplazamiento en la línea de montaje la condición anticipativa en términos de personaje al establecer que hay uno que es infeliz siendo, además, el que se presenta en primer lugar. Al mismo tiempo, comunica una de las tramas fundamentales o punto de partida narrativo: emergiendo en el espectador la pregunta acerca de cuál es el motivo de ese estado anímico siendo el porqué justificador su incapacidad para hablar con el que era su pareja para comunicarle su embarazo. Ante la situación, decide ir en su busca; una infructuosa que aumenta ese estado contrario a la felicidad y que, igualmente, explica la reubicación intermedia de la sección que supone la 2p y la negación inclusiva de una tercera, puesto que, cuando consigue su objetivo, ya no tiene razón de ser dejando paso a la realidad asumida la cual implica el

desvelamiento de la falsedad de la relación de la que ha sido coprotagonista y de cuya expresión se encarga La Lupe mediante *Puro teatro*.

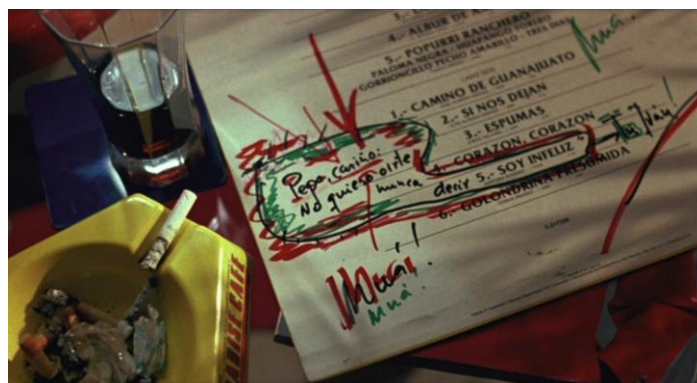


Fig. 96 – Almodóvar establece desde el inicio de su relato el protagonismo de la infelicidad y la relevancia que el ritmo latino que lo encuentra en su título tiene para la protagonista en tanto recuerdo de su pasado amoroso. Fuente: [DVD] *Femmes au bord de la crise de nerfs* (edición 2005).

Las cantantes cubana y mexicana se convierten en los álter egos melódicos de la protagonista de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*³⁴¹ expresando sus pensamientos para el pasado compartido con Iván y, en consecuencia, realizando la función de la prosopopeya sonora. En términos espaciales, la primera expresión de *Soy infeliz* responde a los intereses del narrador melódico que, en su exterioridad, decide inaugurar y acompañar a esas imágenes que no se corresponden con el universo ficcional con la partitura compuesta por Ventura Romero. Su repetición, por el contrario, lubrica la secuencia de imágenes que, provistas de una elipsis histórica, participan del comentado ascenso y entrada de Pepa en su casa haciendo coincidir a la acción con el inicio de la entonación de la primera estrofa. El relato, desde la perspectiva de la expresión de la canción, regresa a la

³⁴¹ En este sentido, es destacable el paralelismo que se puede establecer entre esta producción y la inaugural de la filmografía almodovariana: ambas son ficciones de protagonismo femenino, determinadas por voces de mismo género y que, además de presentar una correlación entre las dos partituras con letra que las acotan, manifiestan las realidades vitales y emocionales de las mujeres a las que se las anexionan. De esta manera, mientras que la producción de 1980 se inaugura con la voz de Little Nell entonando *Do the swim*, paradigma de uno de los esquemas compositivos modélicos para los conjuntos de la Movida y a los que representan los Bomitoni en la ficción almodovariana; su conclusión queda habitada por la reconducción que sufre la actividad profesional de Bom quien, guiada por Pepi, va a introducirse en el universo de los boleros, uno de los sonidos latinoamericanos por excelencia y que comparte escenario geográfico con el ritmo interpretado por Monna Bell. Por su parte, la infelicidad entonada por Beltrán durante los primeros segundos del título del 88 son respondidos, en términos de explicación, por La Lupe cuando, durante el desarrollo de los títulos de crédito finales, determina que el estado anímico que había nacido en Pepa se debía a la farsa emocional en la que había estado inmersa, como se ha defendido. Inicios y puntos finales, por tanto, musicalizados que expresan a estas dos protagonistas.

propuesta inicial al fluir en su reproducción el dramatismo teatral de la composición firmada por Curet Alonso durante sus últimos segundos acompañando a los títulos de crédito.

La **segunda década** se diferencia porque su película inaugural supone el primer ejemplo en el que todas las canciones que conforman su banda sonora ostentan la funcionalidad anticipativa, si bien, regida por una especificidad que extiende el caso reconocido en la estrenada en 1987. Así, tanto *Canción del alma* como *Resistiré* le propician al espectador una serie de detalles que favorecen al devenir del relato y su consiguiente interpretación. En el caso de la primera partitura con letra catalogada como *pop-rock*, uno de los detalles que determinan la citada condición para con la protagonista es, precisamente, que sus primeros pulsos suenan cuando aún está en pantalla estableciéndose su correlación aplicativa y favoreciendo la secuencialidad discursiva inexistente *per se* entre los dos fragmentos narrativos enlazados y que responden a localizaciones diferentes. Pero, la asociación con Marina se justifica, de mismo modo, a raíz de la instrumentalización de la versión almodovariana del tema para piano solo de Hernández: el único viento que aparece y que se reconoce en el *playback* (produciéndose la citada naturalización humanizada) es la trompeta, la cual presenta no sólo reminiscencias masculinas, asociadas a la hombría, también, a cierto carácter de fuerza, dominio. Y, precisamente, todos ellos coinciden en Ricky quien, conocedor de su superioridad física ante la actriz y de su propia estrategia, logra llevar a cabo tanto el secuestro como su objetivo principal: que se enamore de él. También ha de recordarse que la actuación de Lola iba a ser una compartida con su hermana rememorando su antigua etapa musical, originándose la duda de cómo habría sido de haber estado presentes los dos personajes, ya que esa continuidad voz-trompeta alienta a una comunión que, en términos simbólicos, señala más a la que se entabla entre el “carcelero” y la secuestrada. Ahora bien, de igual modo puede interpretarse en relación con la productora de la última ficción de Máximo Espejo al ser ella la que, finalmente, y según se deduce del devenir narrativo, anima a su hermana para que vaya en busca del personaje huérfano acompañándola y gestionando la presentación e incorporación del joven en la familia actuando, en cierta medida, como la figura paterna inexistente y de la que informan sendas hermanas. De hecho, merece destacarse que las notas que interpreta el viento metal presentan un carácter marcial y que, al final de la canción, la proximidad entre sus intervenciones y la de la voz principal

(con el “La” repetido y ampliado dada la intervención del coro) son más notorias apuntando a esa propuesta interpretativa de que anticipa a la narración.

Como recursos reforzadores de la aplicación de *Canción del alma* a Marina y teniendo presente la consideración de que su falta a la fiesta se produce de forma injustificada y a última hora, se reconoce a diferentes momentos narrativos que, por su génesis contraria, hacen dudar de la materialización del discurso melódico. Así, si este inicia su expresión en el [30:31], la ausencia de la aceptación sentimental se pone en boca de Marina en el [53:22] al expresar “Nunca me enamoraré de ti”; una negación que, finalmente, se revierte dando lugar no sólo a la petición de ser atada, asumiendo la actuación que, en todas las ocasiones precedentes, ha sido una suerte de mandato de Ricky hacia ella ([1:22.59]), también yendo a buscarle a Granadilla ([1:29:40]). De este modo, se entiende como clarividente a esta letra: si bien la primera estrofa es la que, en términos aplicativos parece más inexacta, la segunda remarca la funcionalidad que se va a establecer entre la pareja, dado que, con el protagonista masculino como figura dominante, el femenino sólo puede actuar en base a los márgenes que le concede (ahora bien, se perciben ciertos atisbos de poder del segundo, como por ejemplo, cuando consigue ir a casa de Berta a por un calmante para su dolor de muela [36:03-39:14]); estableciéndose luego esa dependencia y alcanzando su máximo nivel de expresión en el penúltimo minutaje referido al obligarse a esperarle. En cuanto al estribillo, vuelve a apuntar al final de *¡Átame!* Presentando ciertas reminiscencias de los primeros minutos de la producción al recordarse que Marina y Ricky se habían conocido previamente, a pesar de que la primera no recordara al segundo. Pero, sin duda, el concepto que más interesa de esta porción de la partitura es el verbo “resistir”, uno que no sólo especifica la posición primaria de la actriz; al mismo tiempo, se relaciona, directamente, con la otra canción de esta banda sonora y que, de hecho, está titulada por el mismo concepto en su tiempo futuro.



Fig. 97 - El concepto de la resistencia, como denominador de las posiciones de Ricky y Marina durante el secuestro, hace acto de presencia desde el inicio del mismo a través de los compases inaugurales del tema del Dúo Dinámico. Fuente: [DVD] *¡Átame!* (Edición 2002).



La posterioridad que se ha marcado en la casilla anacrúsica de *Resistiré* remite a un planteamiento propuesto en un apartado anterior: se comprende que, al igual que *Estaba escrito* y *Salí porque salí*, supone el nacimiento de un nuevo relato en el que los tres receptores de la segunda composición con letra pop-rock de la columna sonora de la ficción de 1990 adoptarán el rol del aguantante ante el período vital que inician de forma compartida y que, tanto por lo acontecido durante el montaje como por sus propias identidades puede sufrir momentos de tensión, confusión o discusión entre ambos, si bien, el interés tanto de Ricky como de Lola por mantenerse al lado de Marina implicará la defensa de la citada resistencia. En términos narrativos, la focalización planteada por la entonación alternada y puntualmente doble durante el estribillo comparte su funcionalidad con el estatismo espacial, puesto que, la secuencia es rodada en el interior del vehículo (de hecho, cuando la cámara sale del mismo, Almodóvar niega la continuidad reproductora) y con la constitución del ritmo interno del fragmento 8.2., convirtiéndose el tema popularizado por el Dúo Dinámico en el tercer compañero de viaje de Marina que, encargada de la conducción del habitual vehículo rojo, asume su condición de directora de su propia vida en una imagen metafórica que el realizador recupera en su producción de 1993 al hacer de Kika a la propia líder de su nuevo período existencial, uno que ella misma cataloga, a raíz de la conversación que inicia con el personaje que recoge en la carretera, como necesitado de orientación ([1:45:21-1:46:27]).

Las porciones narrativas musicalizadas de *Tacones lejanos* son llamativas a nivel gramatical. La protagonizada por *Un año de amor* alude al pasado de Becky y, por la correlación de la secuencia narrativa y las informaciones anexas a la misma, a la propia relación que mantuvo con su ahora

verno. El futuro inherente a la letra es comprendido como esa especie de aviso que entonaba la madre de Rebeca en cuanto a las consecuencias de la separación amorosa; evocación en el tiempo narrativo presente del pasado, por tanto, a través del recurso melódico con letra. Por su parte, el imperativo latente en el bolero versionado por Luz Casal (entendido, por ende, como una orden) aporta una mayor repercusión al ofrecimiento que subyace en *Piensa en mí* y que, siendo siempre la presentadora de televisión su destinataria, plantea una guerra metafórica entre Letal y su madre llegando el primero, incluso, a travestirse de la última en su versión contemporánea remarcando su verdadero interés en convertirse en el principal apoyo de la protagonista. En este sentido, puede entenderse que Almodóvar juega con una cierta anticipación, ya que al hacer que se adueñe, *grosso modo* y puntualmente, de la Becky del Páramo dama de la canción, evidencia la suerte del personaje, quien fallece en la culminación narrativa del segundo largometraje de la época haciendo efectiva y, casi de obligado cumplimiento, la aceptación de la propuesta del juez Domínguez. De hecho, y aquí participa otro aspecto interesante, la 3ª se desarrolla estando junta la pareja protagonista quien ve a la cantante a través del televisor. Mientras que en la interpretación inicial Rebeca y su madre están distanciadas espacialmente; en la segunda, la primera es la única receptora, en términos de precisión de la direccionabilidad del mensaje musical, de la imitación de Letal quien, progresivamente, va asumiendo esa identidad maternal que, realmente, quiere modificar hacia la marital. Por su parte, *Pecadora*, según se ha establecido en la tabla 13 (p. 582), es asignada doblemente: por un lado, la versión de los Hermanos Rosario se relaciona con Rebeca al señalar su sino; uno que, habiéndose proclamado como la autora del asesinato de su marido públicamente, implica un cierto rechazo social del que solo su madre y Letal se excluyen. Ambos son conscientes de su identidad como pecadora y, de hecho, en la frase del estribillo “Cuando yo me vaya, nadie te amará” subyace el futuro a la par que manifiesta, a través del tiempo verbal, la dependencia emocional de estos dos personajes. En cuanto a la asociación con Luisa y Chon, el hecho de que esta última sea la que coreografía al ritmo latino conlleva, de base, la apropiación del discurso melódico-textual y, si se atiende a las últimas acciones que se llevan a cabo en el fragmento, se desvela que su internamiento en la cárcel ha sido motivado con el objetivo de pasar un tiempo con su pareja, demostración de sus sentimientos y que, una vez más, a través del

comentario, son expresados por Almodóvar explicándole al espectador la relación y el compromiso existente entre las dos mujeres.



Fig. 98 - Recurriendo a una metáfora visual, Almodóvar remarca la condición de interna de Chon, su determinismo emocional e, incluso, la monogamia para con Luisa, ya que, cuando salga de la cárcel, esta última no tendrá nadie quien la ame, como entonan los Hermanos Rosario, a excepción de su actual compañera. Fuente: [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991).



A diferencia de las correlaciones planteadas para las dos partituras con pentagrama vocálico-textual de *¡Átame!* Y en las que el *playback* y la entonación dual suponen una naturalización diegética de las diferentes líneas melódicas, en las tres canciones de la columna sonora que se está comentando se perciben detalles que permiten, igualmente, unas asignaciones que por sus características se erigen como similares a las propuestas para la mayoría de las incluidas en la de 1987. De esta manera, la *chanson sentimentale* comienza con una quintuple expresión melódica que, a diferencia de casos previos, no se reduce cuando se integra en el ejercicio manifestante la habitada por la letra. Así, se reconoce a unos teclados que, en cierta medida, suponen una modernización del piano clásico característico de la partitura popular melódica, un bajo, una guitarra (sendos duplican, prácticamente, el devenir de las notas del instrumento anterior), una batería (si bien su sonido no es del todo claro y, en cierta medida, se considera que puede estar producido por la primera referencia) y otro miembro de la familia de percusión que se entiende en momentos puntuales es identificado como una carraca. Cinco expresiones que encuentran a su citada equiparación en la diégesis: a la pareja de Rebeca y Manuel, se les suman Becky y la triple identidad unificada en un solo cuerpo, el del juez Domínguez, Letal y Eduardo. Seis identidades en total que, igualmente, pueden ser entendidas como manifestación del conjunto que se establece cuando se incluye la voz de la cantante gallega (en este sentido, el último personaje citado, que no hace un acto de presencia en el relato de manera continuada, puede entenderse musicalizado por la percusión;

mientras que Letal, adueñándose de la voz del *playback* que efectúa, queda anexionado con la línea melódica de último ingreso). Asimismo, ha de precisarse la dicotomía residente en la versión: frente a las estrofas, en las que se distingue un carácter más moderno con la carraca y la batería, el bajo, la guitarra y los teclados conduciendo el desarrollo narrativo musical; la relativa pomposidad del estribillo que remite a las grandes canciones románticas, sentimentales con el lirismo residente en las cuerdas frotadas incorporadas posteriormente y que, por su sonoridad y pluralidad manifestante, callan a la pulsada sin, por ello, ocasionar una modificación numerológica. Una dualidad que, en cualquier caso, ya estaba presente en las dos versiones de Mina.

La dominancia constituyente del número cinco se mantiene en el bolero encontrando a la misma equidad anterior justificada por la propia estructura, suerte de círculos concéntricos, de la que emerge *Tacones lejanos: Piensa en mí* comienza con cuatro notas interpretadas en solitario por una guitarra y a la que se le unen después otras dos y un bajo. Única masa instrumental de la versión, la línea melódica principal se corresponde, posiblemente, con un requinto, ya presente en *Lo dudo*, y característico del bolero latinoamericano. Esta unicidad (al tratarse de la familia de cuerda) no se había expresado de forma tan determinante hasta ahora; detalle a tener en cuenta, sobre todo, porque favorece tanto el reconocimiento como el poder expresivo en primer término del pentagrama con recurso textual señalando a una de las principales características de la discografía de Chavela. Este conjunto de pentagramas se mantiene invariable durante toda la expresión de la composición recayendo en el bajo la función del marcaje rítmico y armónico y que puede ser catalogada como la suya principal dada la reiteración identificativa en el cancionero filmico examinado. Por su parte, las dos cuerdas pulsadas interpretan un motivo de semicorcheas casi inalterado en su proceso realizador en tésituras parejas y que complementan a las negras interpretadas por el anterior creando una sucesión, mientras que, por su parte, el requinto o la guitarra solista dispone de un pentagrama propio, diferenciado encargado de concluir los fraseos de Casal en una tésitura igualmente aguda. A este nivel, se establece la equiparación con los personajes en torno a los que se desarrolla la narración: especialmente, es remarcable la asignación de las dos guitarras que interpretan compases pares, ya que señalan a la igualdad deseada entre Rebeca y su madre y, por tanto, a la continua imitación realizada por la primera y que desvela en el fragmento evocador de la *Sonata de otoño* de Ingmar Bergman (1978) posicionado entre los

minutajes [1:15:23] y [1:19:17]. De igual manera, esto también es aplicable a Letal al ser denominado como una suerte de verdadera Becky plasmada en la ejecución y expresión medida, específica de sus gestos y pose, rasgos que son referidos por Almodóvar en el guión quedando retratados en el montaje a través del diálogo que se produce entre la individua imitada y su imitación.

En cuanto a *Pecadora*, la identificación instrumental que se obtiene es la siguiente: trompetas (las más apreciables debido a su tono diferenciador), saxofones, congas, la tambora dominicana y la güira, igualmente característica del marco latinoamericano, encargándose estas percusiones de marcar el *tempo*. Asimismo, se reconoce a un bajo que, de mismo modo, encarna a la constante del ritmo de la composición la cual, por otro lado, destaca por su velocidad teniendo la negra un valor aproximado de 140, según lo recogido en la tabla 13 (p. 582). De forma soterrada se reconoce al piano al ser los vientos los encargados de determinar la evolución melódica de este ritmo latino. Ahora bien, mientras que se manifiesta de forma continuada, las trompetas y los saxofones acometen la función que, habitualmente, se ha reconocido para las cuerdas y otros vientos en los casos previos: cerrar el fraseo de la línea melódica de la voz intérprete; aunque también son los protagonistas de las secciones instrumentales las cuales, en esta ocasión, cobran una mayor relevancia al plantearse las siguientes agrupaciones: los tres instrumentos de la familia de percusión (si bien, correspondiente a diferentes conjuntos –la tambora y las congas son membráfonos frente a la güira, un idiófono-), los dos de la de viento (saxofones y trompetas), otros dos de la de cuerda, a pesar de que, nuevamente, se diferencian en cuanto a secciones (bajo eléctrico –pulsada- y piano –percutida-) y el referente vocal. La numerología resultante, exceptuando a lo músico-textual, establece conexiones al remitir a los tres triángulos amorosos del relato (Letal/Manuel/Rebeca, Rebeca/Manuel/Becky y Rebeca/Manuel/Isabel) y a la dualidad que, en cierta medida, puede equipararse de la siguiente manera: si bien con precedencia se ha determinado que la cantante queda asociada a la guitarra, su hija puede hacerlo con el bajo, instrumento que, además de pertenecer a la misma familia, presenta las mayores similitudes de entre los reconocidos; Manuel, por su género masculino, se comprende como más próximo a los vientos, máxime, cuando la trompeta es entendida como uno de los que posee una mayor carga de virilidad. Esta propuesta es aplicable, igualmente, a la propia correspondencia con la voz del intérprete que, tanto en su originalidad como en la versión, es la de un hombre. En general, la versión de los Hermanos

Rosario cumple con las características instrumentales del género en el que se sustenta (si bien faltan otros vientos tradicionales del mismo como son los trombones y las tubas) siendo más indeterminada la asignación de las líneas melódicas para con los personajes si se compara con los comentarios previos. Para concluir las líneas dedicadas a *Tacones lejanos*, simplemente añadir que, junto a las focalizaciones que implican las referidas aceptaciones y aplicaciones de los tres contenidos textuales a los diferentes personajes, *Un año de amor*, *Piensa en mí* y *Pecadora* ostentan la identidad del reiterado *continuum* melódico en tanto participan de la eliminación de las fronteras espaciales y/o temporales lubricando las secuencias y, notoriamente, para la primera y la tercera referencias, musicalizando segmentos narrativos que por el estatismo de la cámara y su emplazamiento en un único escenario, asumen la determinación de una constante rítmica que, en su sucesión expresiva silenciada, favorece el devenir reproductor del relato.

La negación de la función narrativa anticipativa en el noveno título filmico almodovariano no es mantenida en *Kika* donde la versión aflamencada de la canción compuesta por Manuel Alejandro establece, como se ha repetido en diferentes apartados, el punto de partida narrativo y, al mismo tiempo, su conclusión planteando una especie de reflejo entre Ramón y su madre, si se atiende a sus relaciones sentimentales siendo extensible a los restantes personajes dada la coralidad del relato. En un posicionamiento significativo semejante al de *Soy infeliz*, *Se nos rompió el amor* remarca el fracaso al que están abocadas todas las relaciones narradas por Almodóvar: Ramón pierde a su madre, enviudándose Nicholas; la relación del primero con la protagonista concluye a la par que la ficción; la de esta con el padre de su pareja se irrumpe, igualmente, en las últimas secuencias con su fallecimiento al igual que, con precedencia, los *affaires* que mantiene el escritor con Amparo y Susana. De la misma forma, Juana y Kika se separan después de la violación de la última a manos de Paul Bazzo, hermano de la primera. Por tanto, rupturas a múltiples niveles que quedan referidas desde esos primeros minutos del montaje. En este sentido, además, es adecuado aludir al hecho de que, aun siendo un tiempo pasado el que titula a la partitura y se reitera a lo largo de su letra, la condición anticipativa queda justificada diegéticamente presentando puntos conectores con *Estaba escrito* y *Salí porque salí* las cuales, según lo establecido, no sufren impedimento para ejercer el rol previsor dada la condición de su tiempo verbal pasado. A pesar de la igualdad que se propone entre la cantaora, Kika y la madre de su pareja (si bien es el

personaje de Peter Coyote el que produce su fallecimiento, en diferentes momentos de la narración se explica su deseo verdadero de quitarse la vida), el grado de correspondencia que se ha señalado en los párrafos anteriores para las líneas melódicas no encuentra lugar de expresión en el actual. Ahora bien, el comentario musical que efectúa el realizador informándole al espectador de una de las tramas de su historia cinematográfica y determinando su evolución y la de los propios personajes destaca por su defendida continuidad cohesiva que, acompañando a un resumen visual, niega las fracturas espacio-temporales inherentes al mismo. Una multiplicidad conformante inexistente en el fragmento 10.2. que, al desarrollarse en la terraza del apartamento habitado por Nicholas, aboga por un estatismo que comparte realización con las funciones de la prosopopeya sonora y la constitución rítmica, ya que la cámara concentra su interés en el personaje interpretado por Bibi Andersen determinando el desarrollo de la secuencia el propio del bolero.



Fig. 99 - La salida de Kika a su balcón es empleada por el cineasta para iniciar la entonación *in media res* del bolero firmado por Álvaro Carrillo. Fuente: [DVD] *Kika* (edición 2000).



Así, esta dualidad enunciativa junto a las referencias pronominales de la letra (“A mi selva querida”, “Tu recuerdo ponga luz sobre mi bruma”, “Yo no he tenido luz de luna”), apoya la propuesta asignativa de *Luz de luna* a Susana la cual se ha defendido desde el primer comentario a este nivel. Relacionado con esto, la valoración de los pentagramas instrumentales como sinónimos de la propia doble identidad de Nicholas (escritor y asesino) se efectúa a partir del reconocimiento de que Chavela no suele contar con un acompañamiento de grandes dimensiones, prefiriendo el espectro sonoro intimista referido. En este caso, su versión está interpretada por una guitarra en una tesitura aguda que es acompañada por otra con un marcaje rítmico más pronunciado y una línea melódica más grave; pero, al mismo tiempo, la alternancia entre sendas cuerdas pulsadas,

con la discontinuidad de la primera, puede correlacionarse con la realidad sentimental de la protagonista: Ramón es el personaje que aparece ligado a ella desde el comienzo de la narración sustentado en el principio de la constancia, de la continuidad; sin embargo, su padraastro reaparece después de cierto tiempo desequilibrando a la pareja y logrando que su ex amante vuelva a establecer una relación con él, especie de modelado de Becky quien, también artista, al regresar a la vida de su hija propicia modificaciones, dudas, alteraciones³⁴². Así, se establece que, en un nivel secundario, el bolero integrado en la banda de sonido del título de 1993 encuentra a su igual en el trío protagonista; un triángulo amoroso al que se asocia el personaje interpretado por Victoria Abril y que, de misma forma, posee una influencia notable compartida para con sus integrantes.

En lo concerniente a *La flor de mi secreto*, de acuerdo a lo que se ha recogido con precedencia, *En el último trago* se entiende como una musicalización del personaje es decir, Chavela quien, como indica Almodóvar en el guión, expresa a través de la versión musical la emoción que invade a Leo después de su intento de suicidio y de la asimilación de la separación de su marido, canaliza al personaje, se convierte en su álgter ego melódico haciéndole partícipe al espectador de ese deseo innato de poder seguir al lado de Paco aun siendo consciente de la imposibilidad de una relación verazmente recíproca. La carga dramática reconocida en la canción que asume todo el protagonismo tanto informativo como expresivo llegando a silenciar a los sonidos intradiegticos y, *sui géneris*, ambientales del escenario en el que se desarrolla la secuencia implica, también, el habitual estatismo espacial convirtiendo al espectador en un receptor más del mensaje a la par que testigo de la emoción despertada en la protagonista. El respeto mostrado hacia la temporalidad de la propia duración de la sección integrada en la banda de sonido impregna de naturalidad al fragmento 11.1. derivada de su apreciación real. Al mismo tiempo, la cinta de 1995 extiende el postulado correlativo que se ha reconocido en el largometraje previo ya que, según se propone en la celda respectiva de la tabla 13 (p. 582), las dos guitarras se entienden como reflejo de los dos triángulos amorosos (Leo/Paco/Ángel y Betty/Paco/Leo) y de la propia

³⁴² Un regreso que también se reconoce en otras ficciones almodovarianas como, por ejemplo, el de Yolanda en *Laberinto de pasiones*, Ingrid Müller en *¿Qué he hecho yo...!!* Incluso, María y Diego, recíprocamente, en *Matador* o Lucía en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Todos ellos personajes cargados de una influencia que culmina bien en la muerte, en la salida definitiva de la vida del otro, bien en un distanciamiento atemporal. Ricky en *¡Átame!* También cumple con estas características, como igualmente sucede con otros relatos posteriores y en los que reside esa influencia negativa, de alteración de las conductas o emociones de los protagonistas.

escritora en tanto que su figura corporéa acoge a Leocadia Macías y a Amanda Gris. Una coexistencia que, al igual que las dos cuerdas pulsadas actúan como el colchón armónico sobre el que se expresa la voz de Vargas, asume el impacto emocional consecuencia de la ruptura notificada por Paco y que, además de inducir a la protagonista a su intento de suicidio fallido, transforma a la autora de novelas rosa en una que sólo puede escribir historias negras, como le declara con anterioridad a su editora en el fragmento [32:49-37:16] alcanzando su máximo nivel de imposibilidad durante la estancia rural y durante la que el personaje interpretado por Juan Echanove asume su identidad y capacidad redactora (*cfr.* [1:21:07-1:23:48]).



Fig. 100 - Después de taparse los oídos para no escuchar los gritos del programa televisivo, Leo les concede la escucha de la voz de Chavela y las cuerdas pulsadas que la acompañan reavivando la emoción que ha querido silenciar con su intento de suicidio. Fuente: [DVD] *La fleur de mon secret* (edición 2005).



Precisamente, *Ay, amor* admite en su inclusión una serie de variables a tener en cuenta, ya que lo comentado en páginas anteriores evidencia la asociación que el cineasta establece entre la futura pareja de escritores y el bolero de Bola de Nieve. Por su ubicación en el montaje se comprende que la canción manifiesta la solicitud del personaje de Paredes quien, salvado de su catástrofe marital y emocional por Ángel, parece solicitarle a su futuro ex marido que se lleve ese sufrimiento; pero, dado que en esta secuencia la aproximación entre el periodista de El País y Leo se hace efectiva, esa canción que ha sido referida en varios momentos de la narración y que en este fragmento se manifiesta musicalmente, asume una correlación con el otro protagonista masculino quien, ante la situación en la que se encuentra la persona de la que está enamorado, le demanda la defendida ausencia de un futuro daño, del sufrimiento inherente a los propios sentimientos que pueden afianzarse entre ellos y, sobre todo, en términos de reciprocidad. Se justifica, a raíz de este planteamiento, la parcialidad que figura al lado del marcaje anacrúsico del

segundo bolero de *La flor*. Junto a esta focalización, su aplicación en el montaje queda regida por el cumplimiento del rol cohesivo a doble nivel (temporal y espacial) previamente abordado. De misma manera, resulta llamativo que *Ay, amor* plantee una continuidad de *En el último trago* en cuanto a las asignaciones de las líneas melódicas, remitente a lo establecido para las dos versiones interpretadas por Luz Casal integradas en el desarrollo de la película de 1991.

Recuperando el planteamiento anterior por el que se señalaba la realidad dual conformante de la partitura compuesta para piano, es esta cuerda percutida la que acompaña al cantante cubano en su entonación. Más allá de la triple manifestación melódica y que, a tenor de lo propuesto, se relaciona con el triángulo amoroso constituido por el pasado y el futuro amoroso de Leo y esta misma, la relevancia habita en que esos dos pentagramas que emergen de un mismo acto interpretativo metaforizan a la condición dual de Amanda Gris y anticipan la constitución final y posterior de la pareja protagonista; una conjunción que es señalada por Almodóvar en el [46:38] cuando, en su segunda reunión en la sede del periódico, la sombra de la protagonista queda incluida en el cuerpo del personaje masculino³⁴³.



Fig. 101 – La conformación dual y final de Amanda Gris por Leo y Ángel es evidenciada por el director a través del montaje visual en su segundo encuentro en la redacción del periódico. Fuente: [DVD] *La fleur de mon secret* (edición 2005).

En lo relativo a la tercera y última composición con pentagrama vocálico-textual incluida en la banda de sonido de la película de 1995, la primera expresión de Caetano Veloso en la filmografía almodovariana cuenta con la cualidad del *continuum* dado su emplazamiento durante sus últimos minutos y la consiguiente superación de los límites manifestantes de lo diegético. A diferencia de

³⁴³ Un indicativo visual que el realizador repite en *Hable con ella* cuando, en un vis a vis entre Marco y Benigno, sus sombras quedan integradas en sus respectivas formas corporales ([1:22:45-1:24:23]). Señal del grado de intimidad amistosa surgido entre ambos y, al mismo tiempo, de la sucesión que el primero va a hacer del segundo en cuanto enamorado y posible futura pareja de Alicia.

las posicionadas en mismo lugar y en las que se ha reconocido una anticipación calificada por su posterioridad aplicativa, *Tonada de luna llena* responde a una concesión que el propio realizador se da a sí mismo tratándose de una canción referencial en términos que dota de la constancia rítmica a los planos conclusivos de su narración, pero sin producirse de forma sostenida equidades entre los pulsos y fraseos musicales y las modificaciones del contenido textual que figura sobre el fondo negro, como, precedentemente, se ha comentado. De misma manera, la historia melódica, anclada al escenario rural aludido, impide una valoración incluso metafórica que permita esa consideración del punto de partida interno, origen de un nuevo relato que, en todo caso, es evidenciado por el manchego al finalizar a su undécimo largometraje con el brindis entre los dos individuos conformantes de Amanda Gris. Por el contrario, este distanciamiento no se produce en términos de correlaciones al volverse a identificar a una sustentada en el principio de la numerología: tanto los vientos como las percusiones³⁴⁴ se enuncian de tres modos diferentes. Esto se reconoce en los dobles triángulos amorosos que se muestran en el desarrollo narrativo, a pesar de que el constituido por Leo, Paco y Ángel no es confirmado hasta las últimas secuencias. Precisamente, la alternancia en los pentagramas de los miembros de la familia de percusión puede entenderse como reflejo del devenir sentimental de la protagonista y, al mismo tiempo, del periodista, puesto que, si bien este se erige como apoyo fundamental para la escritora, su relación de amistad atraviesa diferentes momentos de proximidad y alejamiento hasta definirse, finalmente, como futurible amorosa. Pero, el carácter de la agrupación instrumental puede comprenderse también paralelamente al trío conformado por Betty, Paco y su mujer al ser el primero que se desmiembra, mientras que la constancia de la flauta travesera, el clarinete y el oboe puede entenderse como manifestación del triángulo de los dos hombres y la protagonista, ya que Ángel, realmente, se enamora de la escritora desde el momento en el que se conocen; ella es, como personaje central, el motor del devenir del relato opuestamente a su marido, tanto antes como después de su ruptura, quien sigue estando presente en su vida a través de los sentimientos y del

³⁴⁴ Entre ellas, se reconoce a una fabricada en metal (también podría ser un tambor o alguno de los instrumentos similares empleándose la parte metálica para producir el sonido) y, posiblemente, al surdo, poseedor de dos membranas de piel a ambos lados y que produce un sonido seco y grave. Instrumento típico y tradicional de la música popular brasileña, concretamente, de la samba, se erige como el más representativo en el caso de la versión de Veloso (aproximada a un estilo melódico más europeo) al encargarse de su constante rítmica, del tempo.

pensamiento (de hecho, es interesante tener presente la secuencia en la que el personaje de Paredes, después del espectáculo flamenco, le declara al trabajador de El País que quiere irse sola a casa para acostumbrarse a la ausencia definitiva del militar).

A pesar de no haberse comentado en las líneas dedicadas a ella, es de obligatoria alusión y, por ende, recuperación la canción de Jiménez al plantearse una asociación con la de Simón Díaz en los niveles visual y de acción que, además de justificar la marca anacrúsica en la tabla 13 (p. 582), plantea una imitación de la fragmentación de *Encadenados*. Efectivamente, en el último trago, en el primer y último brindis de la narración sucede lo que no se ha expresado en la voz de Chavela: el beso entre Ángel y Leo. La composición con letra que, como se ha precisado, se enuncia acotada en su expresión³⁴⁵, se resignifica en este momento en el que, además de esa aproximación, tampoco aparecen otros personajes que puedan producirle vergüenza a ninguna de las dos personas. Igualmente, ese encuentro, propiciado por la protagonista, puede terminar en esas manos entrelazadas³⁴⁶ que suponen el nacimiento de una relación. Esto implica la consideración de que el bolero de Chavela, en su posicionamiento como primera melodía con letra integrada en la banda sonora de *La flor de mi secreto* y comprendida conjuntamente (aunque desde una perspectiva parcial) con el fragmento musicalizado por *Tonada de luna llena*, no sólo acota la propia relación entre sendos personajes también anticipa cuál es el devenir entre ambos; esto es, le señala al espectador que será en ese último trago, cuando brinden los dos anteriores desconocidos, cuando se produzca la aproximación señalada; pero, además, tampoco puede obviarse que, después del tema de Vargas, es el periodista el que tropieza, de repente, con la escritora en la calle. *En el último trago* se afianza, en consecuencia, como la clave para el devenir de esta pareja que, a pesar de la eliminación de esa porción de su letra, encuentra a su igual en sus propias acciones anticipándose que es en el final diegético en el que se establece la relación entre los dos individuos conformantes de Amanda Gris; personajes abocados a una misma realidad.

La **parcialidad anticipativa** marcada para el primer sonido nacional en el espectro de la producción de 1997 se explica desde una apreciación metafórica; es decir, el perro al que canta la

³⁴⁵ Negándose la interpretación de las estrofas tercera y cuarta y del estribillo que las sigue. En el caso de la primera porción variable se describe, *grosso modo*, lo que acontece en la última secuencia del guión: “Tómate esta botella conmigo,/en el último trago me besas;/esperamos que no haya testigos,/por si, acaso, te diera vergüenza”.

³⁴⁶ “Si algún día sin querer tropezamos,/no te agaches, ni me hables de frente; /simplemente, la mano nos damos”.

Niña de Antequera, el que ha guiado a su manada, se entiende como una figura que representa a la relación entre Sancho y Clara y que, conforme avanza la producción, desvela la situación de dominancia del personaje femenino por parte del masculino. Sin embargo, la otrora amante de David, relación causante de la invalidez del policía, vive el mismo destino que el animal: la muerte; una que, además, es compartida por su marido en una nueva unicidad dual que remarca la dependencia emocional del hombre de la pareja. A tenor de lo descrito en un apartado previo, *Ay, mi perro* cumple con un rol referencial en tanto que, al tratarse de una copla aflamencada, conjuga a dos de los esquemas compositivos representativos del escenario musical español lo que, sumado a la presencia de la Puerta de Alcalá cuando el relato se posiciona en el tiempo narrativo presente inicial, delata la nacionalidad de la ficción así como el marco metropolitano en el que se realiza. Una concreción que se altera cuando se toma como variable al recurso temporal: perpetuando la condición del fluido emisor, la partitura de Del Valle, Gordillo y Alguero acompaña a los dos policías en su recorrido al mismo tiempo que se introduce en el lugar de trabajo de Víctor ampliando un alcance que favorece su catalogación extradiegética. Otro de los aspectos que se distingue en la tabla 13 (p. 582) es la equidad existente entre las líneas melódicas y los cinco personajes protagonistas: los vientos encuentran a sus iguales en Sancho y Clara, dado que su historia se posiciona en un segundo nivel del relato, misma ubicación reconocida para estos al expresarse en compases específicos. Además, su dualidad manifestante también se reconoce en la pareja: el primer miembro, policía y hombre violento se reconoce en la potencia sonora y grave de los trombones o las tubas (las similitudes sonoras y la citada manifestación puntual, además de la presencia de otros instrumentos, impide la distinción asegurada), mientras que el segundo es la flauta travesera, ligera, frágil. Por su parte, las cuerdas frotadas se ligán con Víctor y David y a los que se suma Elena, equiparada con la voz de la Niña.



Fig. 102 -La voz de Sancho continúa a la melódica de la Niña de Antequera en un fragmento en el que la referencialidad espacial española se expresa musical y visualmente. Fuente: [DVD] *Carne trémula* (edición 1997).

Con esto, lo que se plantea es lo siguiente: mientras que el antiguo policía se expresa a través de los bajos, con una presencia prácticamente constante y, sobre todo, determinante en cuanto al ritmo (el personaje es el encargado, en cierta medida, del devenir de todos los personajes restantes al ser el que desvela la relación entre el antiguo interno y la esposa de su compañero), Víctor asume la línea melódica de los violines en su objetivo de unirse a Elena y que, finalmente, consigue³⁴⁷. Una duplicidad enunciativa reconocida y que, sin embargo, no es continua como tampoco lo es ni su intencionalidad ni la obtención del objeto de deseo que sólo se alcanza en la conclusión narrativa. Por su parte, la percusión, reducida a compases concretos y, por consiguiente, carente de continuidad expresiva, no se asocia con ninguno de los individuos; también, porque se equipara compositivamente con los bajos reforzando su enunciación.

De *Sufre como yo* ya se ha especificado la anticipación informativa que realiza, aun siendo fallida, al menos, en términos corresponsales, ya que no es el personaje de Liberto Rabal quien lleva a cabo su plan y sí el de Neri, quien encuentra en esa noche sexual compartida la forma de pago por el período carente de libertad que sufrió el primero. Una consecución de objetivos que, sin pretenderlo, alcanza a la otra persona en la que se había pensado como receptora del

³⁴⁷ En este punto, y planteando conexiones con ideas previamente postuladas, se considera oportuno remarcar la dotación protagonista que asume la traición como recurso narrativo focal del que emergen las diferentes tramas: David traiciona a su amigo al ser amante de su mujer; esta, lo hace doblemente para con su esposo, puesto que, después del policía, comienza una relación con Víctor; con este será con el que Elena mantiene su aventura ocasional, mientras que Sancho es desleal, igualmente, a su compañero, cuando, sabedor de la relación que mantiene con su esposa, decide dispararle aprovechando la situación ocasionada en el piso de la hija del diplomático. Únicamente el antiguo interno (quien también puede ser entendido como traicionado por el minusválido, ya que, como vía para evitar su aproximación a su esposa, realiza fotografías para dárselas a su antiguo compañero sabiendo que la reacción violenta de este hará efectiva la desaparición deseada sin participar en la misma) es el que nunca traiciona. Se dibuja, por tanto, un mapa de deslealtades que participa de su inclusión en el rebaño enfermo al que se refiere el marido de Clara al comienzo de la narración.

sufrimiento: David. Una concatenación de acontecimientos que, a raíz del plan modificado conduce al desenlace de *Carne trémula*. Además, ha de evidenciarse que, mientras que la fórmula presente y futura “Yo quiero” habita la letra de la partitura entonada por Pla, en *Ay, mi perro* la condición posterior queda, una vez más, regida por el tiempo verbal pasado empleado por la cantante andaluza. Otro rasgo favorece la relación entre la primera y la segunda canciones integradas en el montaje de la ficción del 97: la asignación de sus pentagramas a los protagonistas de la historia coral. De esta manera, a la señalada equiparación de Víctor con Pla se suma la de Elena con el bajo eléctrico (al ser la presencia continua en la vida del personaje masculino: inicialmente, por el interés del primero y, luego, por los sentimientos surgidos entre ambos); las del ex policía y Clara, respectivamente, con la batería y los teclados dado que su relevancia para con el antiguo interno es inferior y, en todo caso, especialmente, para el de la mujer referida al incorporarse a la vida del joven después que los otros dos personajes. Por su parte, las trompetas se relacionan con Sancho, además de por la virilidad adyacente porque es el que reaparece en último lugar haciéndolo en ese momento final habitado por su enfrentamiento con su mujer y consiguientes muertes. Por tanto, lo que se plantea es una relación instrumento-personaje sujeta a la presentación de estos últimos tomando como referencia al interpretado por Rabal; es más, si este queda musicalizado por *Sufre como yo*, David lo está por *El rosario de mi madre*; en una propuesta designativa que recuerda al equilibrio *Ne me quitte pas*/Juan y *Lo dudo*/Antonio en la cinta de 1987.

La versión aflamencada de Duquende supone el despertar de las dudas en el esposo de Elena al descubrir quién es el nuevo trabajador de “El Fontanar” y la consiguiente aproximación a su pareja. Esa devolución referida en el estribillo de la canción de Cavagnaro se asigna al antiguo policía en tanto es el que sufre la ruptura de su matrimonio diluyéndose en la proximidad la oración “A nadie yo en el mundo/daré mi corazón” al negarse el miembro del equipo paralímpico de baloncesto a una nueva relación marcando la distancia con su pasado. Por el contrario, esta valoración comparte existencia con otra complementaria surgida a partir de la aplicación que sufre la tercera canción de *Carne trémula*: si se recupera lo expuesto más arriba, el segundo sonido nacional naturaliza la discontinuidad residente en el resumen que define al fragmento 12.3. y que se traduce en el desplazamiento de David por diferentes calles madrileñas en un período de tiempo inferior al de su realización real. Así, sus primeros pulsos siguen a la discusión entre

Sancho y Clara propiciada por la propuesta de separación de la última con quien, dada la identidad y cierto carácter estereotípico que presenta, la bulería ejerce como género musical representativo. A pesar de la diferencia que supone el rasgo masculino del cantaor³⁴⁸, se determina la asignación de la línea melódica vocálico-textual a la amante de Víctor al determinar el final de su relación. Por su parte, la dualidad de las guitarras se reconoce en los dos hombres que se encuentran en su vida en ese momento presente: Sancho, más tradicional, “nacional” es la clásica, española o flamenca, puesto que, continuamente, se posiciona a su lado, como ese perro que ha inaugurado el análisis de la cinta; mientras que Víctor, más joven, moderno, contemporáneo socialmente, es la eléctrica. Además, la continuidad expresiva en notas largas de esta última refiere la relevancia que el personaje tiene para con esta mujer quien le ha convertido en miembro fundamental de su existencia. Por su parte, el cajón flamenco es entendido como sinónimo de David, tercer personaje implicado emocionalmente con Clara al igualarse esos golpes, esos sonidos secos que produce con las acciones que lleva a cabo y que, metafóricamente, también golpean al sino, al futuro de los restantes personajes del largometraje. Además, no puede obviarse que esos mismos se revierten hacia él al descubrir que el antiguo preso trabaja en el mismo centro que su esposa, despertándose esos celos y miedos del pasado que implican la interrelación de las dos propuestas interpretativas a este nivel.

Equiparándose con el caso anterior, la voz de Chavela vuelve a musicalizar a los personajes y de forma más notoria a Elena manifestando la imposibilidad de ese sueño compartido, de un destino emocional imposible que, sin embargo, Almodóvar realiza de forma contraria conforme se desarrollan las secuencias consiguientes; es decir, la negativa residente en *Somos*, expresada a través del presente, se ancla a los términos del momento narrativo concediéndole la inculcación de su opuesto con posterioridad haciendo de lo anhelado una realidad; suerte de imitación de lo planteado para *Nur nicht aus Liebe Weinen*, Antonio y su pasado alemán. Al mismo tiempo, el único bolero de la columna sonora que ha protagonizado estos párrafos mantiene la propuesta musicalizadora de secuencias comprimidas temporalmente al acompañar la voz de la costarricense

³⁴⁸ Un aspecto aproximativo reside en que el artista catalán, posiblemente, todavía joven cuando graba su versión, presenta condicionamientos vocálicos que señalan a ciertas capacidades y alturas más propias de la mujer erigiéndose en un nuevo ejemplo en el cancionero almodovariano de la variabilidad del condicionamiento entonador del que varios intérpretes resultan ejemplificadores.

a esa noche que, igualmente referida a través de la letra melódica, es expresada de forma visual. Un cumplimiento del deseo que, comentado por el realizador a través del recurso sonoro, determinando el devenir conjunto de la pareja, germen de la post-narración, se realiza en un único escenario en el que, según se deriva de la explicación recogida en el guión, se persigue equilibrar al espectador con los dos personajes, sobre todo, con el femenino.

La multiplicidad anticipativa se reconoce en la única composición con pentagrama vocálico-textual residente en la banda de sonido de *Todo sobre mi madre*. A tenor de lo expuesto en diversas ocasiones, *Tajabone* acoge en su origen compositivo a la celebración y entonación en wolof del fin de año musulmán y, por consiguiente, al inicio del posterior. Una dualidad que el manchego traduce en el montaje del fragmento en el que suena al hacer que Manuela deje Madrid para inaugurar un nuevo período vital en Barcelona que, sin embargo, no se encuentra distanciado del precedente al estar motivado su traslado por el cumplimiento del último deseo de su hijo fallecido. Además del postulado defendido por el que se aboga que, prácticamente, el tiempo que transcurre entre la porción narrativa 13.1. y la que refleja el regreso de la protagonista a la capital española es de un año; ese nacimiento inherente a las palabras entonadas por Ismaël Lô se traduce en el del tercer Esteban, mientras que, por su parte, también son varios, también los comienzos que se plantean para las restantes protagonistas: Agrado deja la prostitución y se convierte en ayudante personal de Huma Rojo; esta es abandonada por Nina y participa de un nuevo proyecto teatral centrado, igualmente, en la figura materna; su antigua pareja abandona la escena para regresar a su pueblo y la hermana Rosa aparca su viaje espiritual para concebir y dar vida a su hijo quien, metafóricamente, evidencia el nuevo período existencial de su madre; siendo, asimismo, la primera y la última referidas la dualidad constituyente del *Abdou Diambars*, esos dos ángeles que, en su concepción filmica, se erigen como los principales apoyos de Manuela en su vida barcelonesa conduciendo, al mismo tiempo, su desarrollo a la par que la protagonista se convierte en salvaguarda de las mismas.



Fig. 103 – Además de los rótulos temporales, el cineasta evidencia el paso de los meses a través de Manuela tanto en términos de acompañamiento como de aspecto físico y peinado en los tres momentos de su particular viaje vital entre Madrid y Barcelona. Fuente: [DVD] *Todo sobre mi madre* (edición 1999).

De acuerdo a esta valoración, y según lo dispuesto en la tabla 13 (p. 583), la asignación del recurso textual de la partitura a la realidad diegética es duplicada por la correspondencia planteada entre sus líneas melódicas y los personajes principales de la ficción del 99: la dualidad vocálica derivada de las presencias del cantante senegalés y de su corista se reconoce en las dos amigas protagonistas, Manuela y Agrado, quienes se reencuentran después del momento musicalizado actuando la segunda como constante compañera de la primera, además, como si de un cierto ejercicio imitador se tratara, cuando regresa a Madrid, es la transexual la que ocupa su puesto de trabajo como ayudante de Huma Rojo. Por su parte, las otras dos mujeres relevantes del relato (Rosa y la recién indicada actriz) se expresan a través de las guitarras. Su asignación instrumental se sustenta en que, al igual que las cuerdas pulsadas sirven de colchón armónico y rítmico para los dos pentagramas vocálicos de *Tajabone*, la religiosa y Huma se erigen como los motores vitales de Manuela en tanto que la primera, embarazada y enferma, se convierte en la receptora de los cuidados de la madre protagonista, mientras que la segunda, con anterioridad, es uno de los objetos de búsqueda dado que es a quien perseguía Esteban el día de su muerte. Finalmente, el único viento, la armónica, definida por sus intervenciones puntuales se entiende como sinónimo

del Esteban en su doblez primigenia; esto es, en la denominación masculina coexisten tanto el padre (en el tiempo narrativo presente, Lola) como el hijo fallecido. La justificación de esta aplicación melódica se reconoce en las referencias: si las relativas a la figura paterna son constantes durante las primeras secuencias rodadas en el segundo escenario urbano, aunque, conforme avanza el relato, se van produciendo de forma selectiva, concretizada; las concernientes a Esteban hijo se identifican en ocasiones contadas estableciéndose, de hecho, como causa de dolor para Manuela, posible motivo de su silenciamiento por parte del narrador. Por tanto, vuelve a establecer una equiparación instrumento-personaje sustentada en la referencialidad, ya que, al igual que la armónica no se percibe continuamente en la entonación de *Tajabone*, Esteban, en sus dos manifestaciones referidas, tampoco lo hace a lo largo del desarrollo de la decimotercera ficción almodovariana³⁴⁹.

La pluralidad comentada se expande, asimismo, al ámbito funcional al suponer *Tajabone* una nueva ejemplificación del *continuum* al musicalizar al trayecto protagonizado por Manuela salvaguardando a la continuidad narrativa inexistente en su veracidad dadas las modificaciones de espacio y tiempo que residen en el segmento narrativo. Una cohesión significativa que, reforzando la focalización en la madre protagonizada por Cecilia Roth, niega, igualmente, la condición geográfica de la representante de la *world music* anexionada a otro emplazamiento espacial y, sobre todo, nueva demostración de la mediateca particular del realizador quien aporta un significado diferente al cántico festivo senegalés.

Al igual que al inicio de este apartado se ha hecho hincapié en la existencia de relatos en los que la función narrativa anticipativa no hacía acto de presencia alguno, *Hable con ella* se expresa no sólo en términos contrarios también exclusivos al tratarse de la primera producción en la que las dos canciones de su montaje sonoro cumplen con este rol, tal y como se ha justificado en apartados previos. De *Por toda a minha vida* se ha resaltado su identidad confesora del

³⁴⁹ A un segundo nivel, otro aporte que potencia la asociación entre sendos personajes masculinos y el viento se explica por su sonoridad y que, aun con muchas salvedades, remite al bandoneón, uno de los instrumentos tradicionales de la música popular argentina. Sobre este recae, precisamente, la conducción melódica-armónica de las dos composiciones de Dino Saluzzi incluidas en el montaje (*Gorrion* y *Coral para mi pequeño y lejano pueblo*) siendo una de ellas la que acompaña a la presentación física de Lola coincidiendo con el entierro de Rosa. Una puntualización geográfica que, igualmente, es transmitida a través del personaje gracias a su acento y a su propio diálogo. Asimismo, en el ejercicio manifestante de este instrumento reside la labor conclusiva de la canción de Lô como, en términos metafóricos y comparativos, Lola es principio y fin del viaje de Manuela.

mantenimiento de los sentimientos para con una persona ostentando la condición futura de su textualidad al igual que su asociación con Lydia reforzada por las anotaciones del realizador en el guión. De igual modo, se ha aludido a la presencia de El Niño de Valencia y Marco en la plaza de toros en la que se celebra la corrida, pasado y futuro amoroso del personaje femenino. Así, en primer lugar, si se atiende al diálogo que se produce entre su ex pareja y su apoderado, se comprende que la primera protagonista presentada sigue enamorada de él y regresará a su lado. Una anticipación que se trunca cuando aparece en su vida el periodista y a quien, parcialmente, se le puede asignar la composición con letra de Jobim y De Moraes, dada esa presencia espacial y su próxima relación. Sin embargo, la confirmación asociativa del tema brasileño con la pareja de profesionales taurinos se produce cuando este último le confiesa al escritor de guías de viajes que había regresado con el personaje femenino; un reconocimiento que remarca la reciprocidad emocional y, sobre todo, la imposibilidad de su negación. Respetando su reproducción en un único eje espacio-temporal que solamente durante sus compases finales participa de una aceleración y consecuente negación histórica en la conformación del relato, la propuesta aplicativa almodovariana vuelve a conceder un equilibrio entre los habitantes de la partitura y los humanos del universo diegético. El análisis de la grabación incluida en el CD comercializado resuelve que durante la interpretación de la primera estrofa, esencialmente, se manifiestan de forma notoria los violoncellos creando la línea armónica, el colchón sobre el que se sustentan las restantes, y los violines, duplicadores de la textual de forma puntual. Asimismo, se aprecia un diálogo entre sendas referencias: mientras que uno de estos últimos, en una tesitura aguda, acompaña a la promesa atemporal, vital “Eu prometo, por toda a minha vida”³⁵⁰; el violoncello hace lo propio, igualmente, en una altura elevada para su registro con la frase siguiente³⁵¹. Esta exaltación tímbrica, armónica se entiende en términos de equiparación: el miembro más pequeño de la familia de las cuerdas frotadas es entendido como sinónimo de lo romántico, lo idílico registrando al sentimiento residente en esta declaración y en la que subyace la entrega unitaria y final al otro. Asimismo, y como si de un canon se tratara, imita los motivos melódicos que, previamente, ha entonado la cantante brasileña promoviendo una continuidad basada en la pregunta-respuesta.

³⁵⁰ “Te prometo, por toda mi vida”. Traducción de la autora.

³⁵¹ “Ser somente tua e amar-te como nunca” (“Ser solamente tuya y amarte como nunca”. Traducción de la autora).

Con un cierto equilibrio manifiesto entre estas dos referencias instrumentales durante la restante porción incluida en la ficción almodovariana, es destacable el papel fundamental que asume el cello y que, por lo general, ocupa el segundo nivel de la pirámide interpretativa. En este sentido, y desde una perspectiva metafórica, el diálogo que se plantea entre las dos cuerdas puede ser entendido como el reflejo del hombre y la mujer que protagonizan la composición: mientras que el violín, como símbolo de lo femenino, dobla a la voz de Regina, evidenciando el carácter romántico de aquello que dice; el violoncello, más “pesado” y grave en su timbre, remite a lo masculino, conclusión de la partitura, como fin, destinatario de todo lo cantado (en este sentido, la referencialidad del género a nivel textual determina que un hombre es el receptor del mensaje). Ahora bien, si al análisis musical primario, independiente del contenido cinematográfico, se le suman las condiciones derivadas del triángulo amoroso descrito, los resultados aplicativos se expresan en términos similares, pero, ampliados: por un lado, se propone la igualdad entre El Niño de Valencia y el toreo. El amor, la adicción, la atadura que Lydia siente hacia ese mundo y que ha profesado desde niña es el mismo que manifiesta hacia su compañero de “faenas”. Para la futura novia de Marco, su ex pareja es ese toro que la puede embestir, pero, al que ella misma puede dominar; es aquel que la puede hacer sufrir a la par que emocionar; es lo pasional inherente a esta muestra cultural prototípicamente española. De hecho, uno de los detalles que más llaman la atención de esta selección es que, tratándose de una corrida, Almodóvar elija una partitura que responde, originalmente, a los parámetros de la *bossa nova*. En una primera interpretación que apunta a la dulcificación de Lydia, el contraste entre imagen y música no es tan destacado, sobre todo, si se tiene en cuenta que las imágenes son tratadas con una técnica que ralentiza los movimientos dilatando el enfrentamiento entre la torera y el animal. Pero, a tenor de lo que se ha propuesto, la segunda, y que es la que se toma como referente para este trabajo de investigación, se sustenta en la simbología y la metáfora que reside en el fragmento comprendiéndose que la declaración es de la protagonista hacia el Niño³⁵² correspondiéndose, al mismo tiempo, con la dualidad instrumental señalada más arriba con respecto al violín y al violoncello. Precisamente,

³⁵² De hecho, la direccionalidad del mensaje queda clarificada en el final del fragmento 14.1. cuando son la torera y el apoderado los que hablan remarcándose la correlación con la tauromaquia humanizada en el ex y posterior pareja recuperada.

el planteamiento incluido en la tabla 13 (p. 583) se apoya en esta propuesta analítica: la asignación de la cuerda frotada más pequeña con Marco se produce, por un lado, por su posterior condición de pareja de Lydia lo que, *grosso modo*, favorece su catalogación como una unidad sentimental que favorece su comprensión como una sola expresión instrumental. Por el otro, la fuerza expresiva residente en el cello, derivada de sus dimensiones, le hace ser más perceptible que el violín; un juego de dominancias que, trasladado a *Hable con ella*, se aprecia de misma manera: el periodista es el que resulta abatido por la realidad sentimental final de su otrora enamorada siendo superado por el Niño de Valencia. Un personaje masculino que, por su profesión, es comprendido según los rasgos estereotípicos y entre los que se encuentran la fuerza o la hombría; dos que, de acuerdo a lo que Almodóvar muestra, no son tan definidores para el caso del amigo de Benigno quien, como se ha venido recogiendo, acuna en su interior a la sensibilidad, a una fragilidad reavivada y justificada por su pasado y que, de forma instrumental, se asocia de forma más directa con el miembro de menores dimensiones de las cuerdas frotadas.



Fig. 104 – Marco y Lydia son musicalizados por pentagramas específicos en las dos canciones incluidas en *Hable con ella*. En el caso de la *chanson sentimentale* entonada por Veloso, la torera es equiparada con una guitarra, metáfora inclusiva instrumental. Fuente: [DVD] *Hable con ella* (edición 2002).

La relación de los protagonistas de una misma historia emocional con los principales pentagramas de la canción se mantiene en la inserción filmica de *Cucurrucucú paloma*, fragmento narrativo en el que el realizador plantea la misma fórmula que para con Chavela al convertir a Caetano en el álter ego musical de Marco. A pesar de entonar una historia con tiempo verbal pasado, relata la situación que vive la entonces pareja de Lydia y que, de hecho, se confirma según avanza la narración: hasta que no acude a la boda de Ángela no asume que ha conseguido olvidarla. Un proceso que ha necesitado de su tiempo y que se ha caracterizado por esos momentos en los que,

como recoge el fragmento 14.2., el enamorado llora por esa ausencia al experimentar momentos de carga emocional que, por el contrario, ya no puede compartir con ella. Así, el cineasta-autor se sirve del discurso melódico con letra para anticiparle al espectador la situación emocional de uno de los protagonistas masculinos que, al mismo tiempo, escenifica y encuentra a su equiparación dialogada en secuencias posteriores, según lo previamente referido. Ahora bien, la triple distribución instrumental que se dispone en la tabla 13 (p. 583) se establece bajo el distintivo femenino estando orientada por los períodos en los que las diferentes mujeres habitan el corazón del autor de guías de viaje y destacando su pertenencia a una misma familia; detalle que, figurativamente, puede ser entendido como un reflejo de la relevancia que cada una de ellas va a tener para él: aceptándose que Marco queda ligado a la voz de Veloso, entre otros motivos, por su misma condición masculina³⁵³; el contrabajo, continuamente tocado en *pizzicato*, es el recuerdo que se despierta en él. La reverberación de las notas crea una continuidad sonora que se pierde, mientras que la guitarra y el violoncello interpretan unas nuevas; se quedan, por ende, en un pasado enunciativo como, igualmente, es allí donde se ubica Ángela, a pesar de la cierta relevancia que sigue teniendo para el periodista. La guitarra, con su constancia, se reconoce en Lydia, pareja en el momento narrativo de la actuación siendo esa continuidad existencial, su compañía ininterrumpida igual a esa constante rítmico-melódica identificada en la cuerda pulsada. Por su parte, ese cello, que se va incorporando gradualmente a la enunciación melódica es atribuido a Alicia quien se introduce en la vida del amigo de Benigno de igual modo hasta convertirse en su futuro, como se deja entrever en el montaje de la última secuencia y equiparándose, de hecho, a los últimos compases de *Cucurrucú paloma* y en los que esta cuerda es la última en abandonar el sonido junto a la voz del cantante brasileño. En este sentido, merece realizarse una puntualización, sobre todo, a tenor de lo establecido para la partitura con letra que habita al espectro sonoro del fragmento 14.1., y es que, aun tratándose de un instrumento de mayores dimensiones que el violín y, por ende, con unas sonoridades más graves, se propone la equiparación instrumento-personaje en términos de relevancia sentimental al ser la “pesadez” auditiva aludida anteriormente del cello

³⁵³ Una que, sin embargo, y recuperando ideas anteriores, no es tan fija en el cantante dada su variabilidad vocal y de la que se ha partido para defender su carácter andrógino. Un registro hábil, dadas las dimensiones del espectro de notas que puede interpretar, que, asimismo, con esas reverberaciones femeninas se distingue en el personaje masculino, de acuerdo a la sensibilidad y la fragilidad que se acaban de comentar.

la misma que la ex bailarina va a tener para con Marco. Además, la guitarra sale del espectro sonoro antes que la cuerda frotada, precedencia y continuidad derivada que se muestra diegéticamente de mismo modo al llegar después de Lydia la otrora bailarina clásica.

La dominante función anticipativa queda reducida a tres ejemplificaciones en ***La mala educación*** destacando su correlación no sólo con el pasado infantil de los protagonistas, sobre todo, con el personaje de Ignacio. Partiendo, sin embargo, de la primera canción elegida por Almodóvar para incorporarla a su relato fílmico, ha de tenerse en cuenta que, si a lo largo de las líneas previas se ha comentado la apropiación que hacen varios personajes de este recurso sonoro por su equiparación con los intérpretes y/o por las asociaciones informativas, la imitación implica *per se* la comprensión de la emisión melódico-textual como propia. Al igual que se ha propuesto para la 2ª de *Piensa en mí*, *Quizás, quizás, quizás* se expresa en mismos términos; unos en los que la evocación de Sara Montiel se comprende como especie de interiorización de su identidad y del contenido que enuncia. De esta manera, el destinatario del primer cuplé es un espectador cuya identidad se descubre poco después tratándose de Enrique Goded, el amor infantil de Ignacio, pasado masculino de la transexual emisora si se compara la versión intrafílmica. Un destinatario que incumple con la descripción del referido en la partitura compuesta por Osvdo Farrés al convertir en realidad al cómo, cuándo y dónde inaugurales transformándolos en un encuentro sexual posterior al número musical y en un hotel. Una interpretación que, determinando el tiempo del montaje (la cámara se concentra en el ejercicio imitador y evocador), no supone un *flashback* al tratarse de la citada puesta en escena del guión dirigido por el personaje interpretado de Fele Martínez en la cinta. Por el contrario, el fragmento 15.1. sí puede ser etiquetado como un *flashforward* de acuerdo a lo siguiente: atendiendo a la desestructuración que define a la película del 2004, su fragmento [1:01:33-1:04:25] acoge tanto a la citada insistencia de Juan/Ángel de interpretar a Zahara como la aceptación por parte de Enrique de esta propuesta y de grabar *La visita*; punto de partida, al mismo tiempo, de la actualización del Padre Manolo quien deja de ser un personaje recreado para presentarse en su realidad contemporánea en la ficción almodovariana. Si, en este momento, el relato muestra su categoría del cine dentro del cine tratándose de la última secuencia del guión revisado por el antiguo enamorado de Ignacio, la porción narrativa en la que se escucha *Quizás, quizás, quizás* forma parte del segmento [1:04:02-1:04:25] en el que, recurriendo a un

plano que muestra el funcionamiento de una cámara cinematográfica, Almodóvar metaforiza al propio ejercicio que es desgranado a través de las presencias de los diferentes fragmentos que en su devenir enunciativo conforman *La mala educación*. De esta manera, el 15.1. confirma, previamente, la obtención del rol de Zahara por el hermano de Ignacio y los resultados que su estudio del travesti imitador de la actriz manchega han tenido para la configuración de su personaje; es decir, se ofrece al objetivo resultante de aquellas acciones que se desvelan con posterioridad. Precisamente, por este motivo, es de obligatoria referencia en estas líneas las dos últimas canciones del montaje: *Cuore matto* y *Maniquí parisien*. En sus emplazamientos narrativos, sí plantean una secuencia de acciones que finalizan en el primer segmento de los referidos: la voz de Little Tony acompaña a Enrique y Juan/Ángel en el trayecto automovilístico en el que, inicialmente, el segundo hace hincapié en el tema de la grabación de la que quiere ser protagonista. Ante el cierto desinterés del cineasta por la conversación seguido del nacimiento de las dudas sobre la verdadera identidad de su acompañante, la negativa sobre la asignación del rol de Zahara se mantiene como rasgo distintivo de lo concerniente a la realización de *La visita*. La muestra del personaje interpretado por Gael García Bernal en el local donde toma notas del número imitador de *Maniquí parisien* es confirmada, minutos después, cuando le confiesa al realizador su trabajo para humanizar a la mujer imaginada por su hermano y que vuelve a posicionar al comentario en el primer fragmento narrativo señalado en la página anterior. Consecuentemente, a nivel del primer relato (*La mala educación*), *Quizás, quizás, quizás* anticipa, como se viene defendiendo, el resultado de lo narrado durante el desarrollo del discurso. No sucede lo mismo si se toma como referencia a *La visita*: comprendiéndose que Almodóvar le concede al espectador la linealidad de la película dirigida por su álgter ego³⁵⁴, como una suerte de montaje previo de la cinta que, finalmente, sería estrenada en las salas cinematográficas, la primera imitación de Sara Montiel ejerce, *grosso modo*, como punto de partida narrativo que, encadenando los diferentes acontecimientos referidos

³⁵⁴ Puesto que las diferentes secuencias protagonizadas por Zahara responden al orden establecido en el montaje almodovariano: la transexual actúa y se reencuentra con su pasado; propicia una cita desligada del acontecimiento sexual nocturno y acaba regresando a su colegio acompañada de Paquito, introducción que culmina con su secuestro por parte del Padre Manolo, la lectura de los fragmentos que reavivan el período escolar de su hermano (igualmente escenificados por Enrique y que Almodóvar introduce en su devenir narrativo con esas mismas identidades) finalizando con su asesinato a manos del Padre José; acción que implica la conclusión de la película y que, según se ha determinado, está acompañada de la inmersión del Señor Berenguer en la ficción primaria.

en la nota al pie, supone la conjunción Enrique-Padre Manolo y, por tanto, la vuelta al escenario escolar, origen figurativo del relato secundario y punto final de la historia de Zahara y del propio Ignacio en tanto el líder religioso, en su condición actual, fue el mismo encargado de su muerte.



Fig. 105 – La desestructuración que define a *La mala educación* se manifiesta, entre otros ejemplos, a través de las dos imitaciones de Sara Montiel. En las imágenes, el resultado del estudio que muestra la segunda de ellas, precedente en la historia. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004).

A pesar de la asociación establecida entre los fragmentos 1, 5 y 6 de la película número 15 del universo, no presentan las mismas características narrativas. La mirada contemplativa que adopta la cámara durante las dos imitaciones extendiendo en la continuidad de la filmografía la unicidad del eje espacio-temporal apreciado en *Hable con ella*, dista del desplazamiento y consiguientes elipsis musicalizadas por el tema italiano. Asimismo, el caso de *Cuore matto* es, en cierto grado, complejo al residir en su significación pasado y futuro. El primero se descubre al determinarse la correlación de la canción pop-rock entonada por Little Tony con esas citas que compartieron Ignacio y Enrique durante su infancia y que, sin embargo, se produce con posterioridad. El segundo nace a partir del imperativo “Dimmi la verità” (“Dime la verdad”³⁵⁵), residente en el estribillo y que Almodóvar pone en boca del realizador intradieético en la secuencia ya abordada de la piscina; una anticipación musical, por tanto, que se expresa dialogada poco después. La citada evocación del pasado es la perspectiva de la que se parte para la identificación y consiguiente asignación de los pentagramas a los diferentes personajes del relato; un ejercicio que no se aplica a las otras dos porciones narrativas no sólo por la inexistencia presencial de los instrumentos, detalle que remarca su condición pregrabada y naturaleza discográfica, también

³⁵⁵ Traducción de R. Dassisti y M. Parámo.

porque el *playback* se manifiesta de forma naturalizada siendo deliberadamente aceptado que la voz melódica no se corresponde con ninguno de los dos imitadores, disociación amparada en el reconocimiento e identificación de la misma. De esta manera, las equidades que se proponen para *Cuore matto* son las siguientes: dada la reconocida importancia que ostenta con respecto al pasado infantil de la pareja de antiguos escolares, se entiende que las dos líneas melódicas que se expresan continuamente (la vocálica y la del bajo) se equiparan con ambos; si bien, siendo el futuro realizador el que, posteriormente, se convierte en objeto de deseo del escritor siendo su propio recuerdo el que propicia la redacción de *La visita*, la constante rítmica, la insistencia de la presencia, por tanto, la línea melódica instrumental es sinónima de Enrique, mientras que la voz de Little Tony queda ligada al otro personaje. La batería, que hace acto de presencia en momentos discontinuos, es entendida como reflejo del Padre Manolo, ya que, igualmente, el período vital al que representa es una constante en la vida del niño manifestándose que incluso en la edad adulta reaparece produciéndose aquello que se detalla en el guión: cómo el hermano de Juan, en su identidad transexual y de la que se desconoce el nombre femenino (pudiendo ser, como se ha planteado, Zahara), le amenaza con publicar todo lo relativo a los abusos en el colegio si no le da el dinero que solicita (chantaje que, en la versión intradiegetica, es llevado a cabo por la supuesta hermana de Ignacio). Precisamente, este último personaje también se expresa melódicamente comprendiéndose que esos saxofones encargados de cerrar los fraseos son iguales a ella retomando, al mismo tiempo, su presencia en una de las canciones a las que queda asociada: en *Quizás, quizás, quizás* también se expresa este viento calificándolo de expresión de la sensualidad inherente reconocida en la transexual; al mismo tiempo que se piensa que la propia diversidad vocálica de los coros (con la dualidad masculino-femenino) remite a esa doble identidad residente en Ignacio determinada por su infancia y su edad adulta reconociéndose un género diferente en cada una de ellas.

Opuestamente a estos casos que, en cierta medida, señalan a la realidad del hermano de Juan adulto, las otras tres canciones conformantes de la banda sonora que ocupa estos párrafos comparten la presencia del Padre Manolo en todos los segmentos narrativos en los que se las identifica. Así, la relación planteada para el caso del habitado por *Moon river* acapara tanto al personaje religioso como a la pareja infantil, de acuerdo a lo indicado en la tabla 13 (p. 583). En primer lugar, el inicialmente referido e Ignacio quedan ligados a la adaptación en tanto son sus

intérpretes. En segundo, la citada distribución de estrofas para con el posterior director del colegio y Enrique guía la interpretación que, partiendo de la consideración de que el primero es el autor de la melodía con letra resultante, la oscuridad que se entona³⁵⁶ es humanizada por el futuro director de cine, amenaza para la reciprocidad emocional solicitada por el Padre y quien descubre a la pareja de alumnos por la noche escondidos en uno de los baños después de su primera cita (*cfr.* [37:33-39:53]). Por su parte, la imposibilidad del olvido se establece a un doble nivel: para con el amor infantil con el que, de hecho, se persigue contactar en la edad adulta y con el líder espiritual, ya que, tanto por los abusos sexuales cometidos como por ocasionar la separación de los dos alumnos se mantiene sin interrupción alguna en la mente y la memoria del autor de *La visita*. Asimismo, y según lo propuesto, la cámara adopta, como en los fragmentos musicalizados por la voz de Sara Montiel, un estatismo espacial y temporal contemplando la entonación de la partitura con letra adaptada concediendo lugar, únicamente, a movimientos sobre su mismo eje que, mostrándole al espectador el escenario natural en el que se rueda la secuencia, niega la manifestación expresa del intento del abuso por parte del Padre Manolo.

Contrariamente a esta disposición, el *Kyrie* proporciona la constante rítmica a una serie de acciones y consiguientes espacios asociados reduciendo tanto su duración real como la discontinuidad derivada de la multiplicidad de las localizaciones. La piedad residente en la fórmula reiterativa “Kyrie eleison” se extiende, de mismo modo, en términos de perdón al plantearse que, dado el protagonismo de la mayoría de los planos del resumen por el Padre Manolo, Enrique e Ignacio, son ellos quienes lo solicitan al ser conscientes del incumplimiento con la doctrina religiosa de la época. Además, las concesiones que la cámara hace para con los tres durante la secuencia rodada en la capilla, refuerzan este planteamiento. Con esto, lo que se quiere decir es que esas miradas intercambiadas entre los dos alumnos que suponen, *grosso modo*, el citado inicio de su relación, están habitadas de esa virtud del perdón y consiguiente solicitud de comprensión al Dios cristiano al tratarse de una reciprocidad emocional contraria a lo dictado social y moralmente en su período histórico y escolar³⁵⁷. Mientras que el Padre Manolo conoce

³⁵⁶ “Yo quiero saber qué se esconde/en la oscuridad/y tú lo encontrarás”. Frases de la segunda estrofa de la adaptación.

³⁵⁷ De hecho, en el segmento narrativo referido con anterioridad, Ignacio le indica a Enrique la inadecuación del acto sexual compartido en la sala del cine remarcando que en él reside un posible pecado objeto de castigo divino.

igualmente que las aproximaciones sexuales que propicia con uno de sus alumnos favoritos son impropias de su categoría religiosa y espiritual las cuales, posteriormente, aumentan o, cuando menos, cuentan con el beneplácito de Ignacio, especie de moneda de cambio para evitar la salida del colegio de Enrique y que, en cierta medida, recuerdan al mismo hecho protagonizado por Elena y Víctor en la cinta de 1997. Si de *Cuore matto* se ha extraído una asignación de los diferentes pentagramas para con los personajes de *La mala educación*, la partitura sacra de Rossini favorece el mismo ejercicio. En esta ocasión, la correlación de las líneas melódicas con los habitantes de la diégesis responde al mismo patrón que se ha aplicado al análisis de *Cucurrucucú paloma*: una relación derivada del orden de presentación de los protagonistas en el relato y de las entradas de los diferentes intérpretes musicales promovida por el propio esquema compositivo del fragmento de la *Petite messe solennelle*. Así, se propone que el pasado sea equiparado con el órgano, dado que todo el largometraje de 2004 se desarrolla en torno a la infancia escolar expresada a través de diferentes niveles narrativos siendo su motor descriptivo, enunciador al igual que el instrumento teclado de viento ejerce como directriz del devenir manifestante. Las restantes líneas melódicas (vocálicas) admiten la siguiente interpretación: Ignacio y Enrique, expresándose en primer lugar, son los que inician el recorrido discursivo humanizando a los dos pentagramas con recurso textual que inician la enunciación musical del conjunto; los otros dos se relacionan con Juan y Ángel, siendo entendido, a pesar de su unicidad, como dos personas diferentes: si el primero es, meramente, el hermano del autor de *La visita*, su doble, el actor, el que se inventa una vida paralela remite, precisamente, a esa dualidad vocálica próxima reconocida en los contraltos y sopranos (según la nomenclatura de la partitura consultada) que son los últimos en incorporarse a la entonación. Y junto a este, Zahara quien también forma parte activa del pasado recreado cinematográficamente.

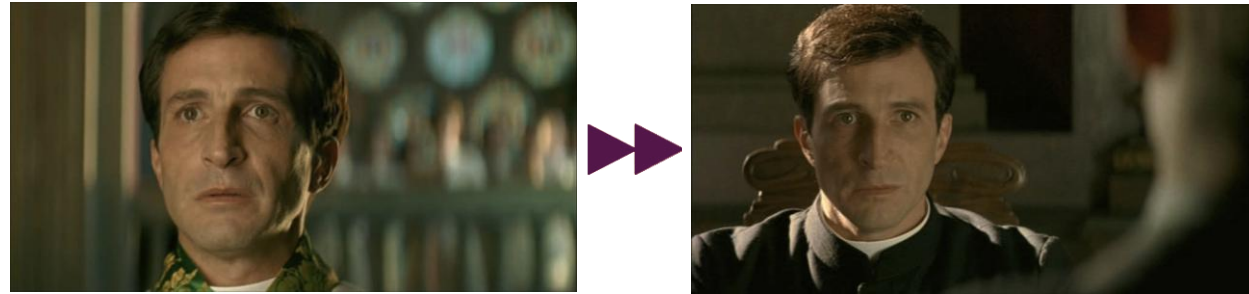


Fig. 106 – Protagonista del pasado escolar de Ignacio y Enrique, el Padre Manolo aparece en los tres fragmentos en los que el primero de sus alumnos demuestra sus dotes musicales vocálicas compartiendo todos ellos el surgimiento de una emoción, en cierto grado, interiorizada. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004).

Frente a la naturaleza heterogénea constituyente y significativa caracterizadora de la tercera porción narrativa, la que le sigue en el montaje y durante la que se escucha a la adaptación almodovariana de *Torna a Surriento* recupera las condiciones identificadas en su predecesora en el relato fílmico; es decir, *Jardinero*, como una suerte de reflejo de *Moon river*, es incluida en un fragmento en el que el realizador convierte al espectador en un asistente más de la actuación privada quedando equiparado espacialmente con los dos personajes con los que se correlaciona al propiciar una alternancia de planos mediante la que atestigua la descripción de Ignacio sobre la emoción surgida en el Padre Manolo; mientras que, cuando la cámara se posiciona en el lado espacial de este último, lo hace por detrás del mismo obteniéndose su mismo punto de vista. Una dicotomía que refuerza la asignación de la letra de la composición al personaje infantil, si bien, esta se produce *sui generis* al asumir la condición del *yo* intérprete/emisor. La ausencia de cualquier acompañamiento musical niega al ejercicio asignativo que se viene realizando, lo que, sumado a una nueva unicidad del eje espacio-temporal, promueve la apreciación de la relevancia informativa en el componente textual de la partitura y que, de acuerdo a lo dispuesto más arriba, es una alabanza de la figura metafórica de la flor que remite al nuevo director del colegio salesiano. El hecho de que sea “entonada” por su alumno favorito y de quien está enamorado justifica la emoción descrita que surge en él acatando como verdadero al mensaje, si bien, el solista del coro se ve obligado a una enunciación que, realmente, no expresa su percepción verdadera sobre la figura religiosa.

Al igual que el cuplé y los diferentes palos del flamenco que se han venido citando ostentan una función espacial geográfica o referencial al reconocerse, directamente, como representativos de la

música española; la **zarzuela** comparte esta característica con la especificidad ya señalada para el caso de *Las espigadoras*, fragmento de *La rosa del azahar* que, indirectamente y por el último concepto titular, remite al marco manchego, mientras que la propia letra de los diferentes pentagramas clarifica esta condición (si bien, ha de precisarse que las alusiones concretas se distinguen en otras *particelle* no incluidas en el montaje cinematográfico). De esta manera, Almodóvar enmarca desde el inicio a parte de su relato haciendo coincidir al inicio de la reproducción melódica con la referencia de la Consejería Cultural de la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha; de hecho, son Raimunda, Paula, Sole, Agustine e Irene las que humanizan, en cierto grado, a los diferentes constituyentes del mensaje melódico que habita la banda de sonido. A este respecto, la primera referida queda equiparada con Conchita Panadés, al ser, de las dos hermanas, la que presenta un carácter rural más afianzado además de ser la protagonista constante de la narración coral; su hija se entiende manifestada a través de los violines, duplicadores de la línea melódica de la soprano, ya que, de acuerdo a una especie de ejercicio imitador, reiterativo e incluso definidor de la filmografía examinada, el realizador revive, a través de ella, el pasado de su madre quien, según se desvela más avanzado el relato, también sufrió abusos sexuales de su padre (intento que, en su caso, ocasiona la muerte de Paco), motivo que explica el nacimiento y el consecuente distanciamiento de su abuela, como se explica en una de las secuencias finales. Por su parte, la otra hija de Irene se entiende como igual a los instrumentos graves de la orquesta, dado que, con esa constancia presencial manifestada a través de notas cortas, se denota el mismo acompañamiento que esta le ofrece a su hermana y que, como ese pentagrama, no es continuo en términos físicos al vivir en dos áreas madrileñas distanciadas. Finalmente, los coros que, en ocasiones, se escuchan lejanos se igualan a la calificada como “abuela fantasma”, a Agustina y a las propias vecinas, por tanto, al pasado y, en consecuencia, al pueblo. En este sentido, el conocimiento colectivo de una partitura con letra remite a la tradición del cancionero popular conocido por las vecinas de una localidad y que, como se ha aludido previamente con respecto a *Soy de Almagro*, pueden entonar a alguna de sus composiciones conjuntamente e, incluso, *a cappella*.



Fig. 107 – Raimunda y Sole continúan, en la línea expresiva textual, a las voces de Conchita Panadés y las coristas que interpretan *Las espigadoras* durante los primeros minutos del relato. Fuente: [DVD] *Volver* (edición 2006).

De hecho, esta multiplicidad del acompañamiento se refleja en los títulos de crédito en los que suena *Las espigadoras* cuando, junto a Raimunda, Sole y Paula, otros vecinos del pueblo están limpiando las tumbas de sus difuntos, una actividad que puede equipararse, simbólicamente, con esos quehaceres relatados por Guerrero, Romero y Fernández-Shaw al dejarse entrever en el relato almodovariano la especie de obsesión que les habita con respecto a la limpieza y el cuidado de las tumbas reconocida y reconocible como se establece a partir de Agustina quien manifiesta que, con independencia del sol, el viento solano o cualquier otro fenómeno atmosférico, las viudas y familiares de los enterrados acuden a dejar pulidos los emplazamientos en los que estos yacen eternamente.

En cuanto a los rasgos espacio-temporales que definen al fragmento 16.1. del corpus de análisis, en páginas anteriores se ha explicado la unicidad que los cataloga favoreciendo el predominio de la funcionalidad ambiental referencial y denominando, en clave geográfica, a los personajes que aparecen durante los planos iniciales de *Volver*. En este sentido, y desde una perspectiva figurativa, se considera que las dos canciones nacionales de su banda sonora acogen a una cierta identidad rural contraria a la metropolitana que subyace en *A good thing*. Con esta equiparación lo que se propone es que, teniéndose en cuenta que la zarzuela es una de las representantes históricas de la música popular tradicional apenas alterada apreciándose, en cualquier caso, modificaciones a nivel de la puesta en escena, de la escenificación; su inmovilidad se expresa a través de las zonas rurales menos impactadas industrial y arquitectónicamente manteniendo un aérea estática ligada a su propia concepción histórica. Por el contrario, las ciudades, especialmente, las pobladas por un mayor número de habitantes y entre las que se encuentra Madrid, participan de una nueva configuración continua ligada a todos los avances que

se producen a diferentes niveles y que reconocen en el marco urbano el lienzo sobre el que proyectarse y, por ende, materializarse persiguiendo la satisfacción de una sociedad que se actualiza de forma intermitente. Misma evolución que sufre la música vanguardista relacionada, en muchas ocasiones, con las corrientes compositivas nacidas en grandes núcleos metropolitanos y que, en su distinción basada en la independencia, busca, continuamente, áreas de explotación creativa apenas alteradas por la industria dominante, suerte de nichos simbólicos del entramado urbano que suelen ser los seleccionados para traducir en realidad los cambios planeados. De hecho, si se tienen en cuenta tanto las localizaciones como los significados de las tres porciones narrativas de la producción de 2006, *Las espigadoras* y *Volver* quedan asociadas al escenario rural (en el caso de la primera, por la ubicación de la cámara y, en el de la segunda, por el recuerdo avivado por Raimunda que actualiza su pasado infantil vivido en el pueblo y compartido con su madre). Por su parte, la partitura con letra de Saint Etienne se escucha en un emplazamiento madrileño que acoge la aproximación entre Irene y su hija en el presente, en la concepción contemporánea de ambas acompañada de la voz de la artista inglesa, representante de uno de los géneros musicales propios de la época.

Según se defiende en la celda de la asociación de *A good thing* con los personajes (tabla 13, página 584), su rol ambiental tanto a nivel narrativo como espacial dificulta el ejercicio debido, al mismo tiempo, a la relevancia que Almodóvar concede a los diálogos que se desarrollan entre Sole y su madre y Raimunda y las vecinas que la ayudan en la fiesta organizada en el bar desplazando al segundo nivel de la pirámide sonora al recurso melódico-textual. De igual forma, la categoría de música electrónica con influencias *disco* con la que se etiqueta a la composición con letra del grupo británico favorece la negación en tanto se distinguen múltiples líneas expresivas que, al contrario de lo reconocido para el primer sonido nacional, no encuentran a sus iguales definidos en la diégesis. Sin embargo, sí puede establecerse su condición funcional psicologizante al tratarse de un habitante de la mediateca musical del realizador que asume un papel temporal en el que, a tenor de lo reflexionado más arriba, se hibridan las variables constitutiva e indicativa al dotar de continuidad rítmica a la alternancia adoptada por la cámara que define a la porción narrativa y reforzar su determinación actual que, establecida por la continuidad narrativa y el aspecto de las protagonistas, se apoya en la contemporaneidad de la inclusión sonora.

La vuelta del pasado que protagoniza el tango compuesto melódicamente por Le Pera ejerce, de misma forma, como trama central de la cinta almodovariana. De acuerdo a lo recogido con precedencia, es Sole la que determina que fue su madre quien se lo enseñó a su hermana. Entendiéndose, en consecuencia, que la emoción despertada en la entonadora se relaciona con su pasado vital; en términos de ubicación del tema con letra, se posiciona en un momento del montaje en el que la abuela fantasma ya ha regresado al tiempo presente por lo que las descripciones que el autor musical presenta en el contenido textual, una vez puestas en la boca de Raimunda, refuerzan el ejercicio del regreso previamente efectuado. Otra interpretación que se puede hacer en paralelo de la letra y su relación con el relato es que, como si se tratara de un ejercicio mágico, lo entonado por la cantante ocasional se hace real, es decir, eso que se narra en términos musicales se humaniza cumpliéndose, *grosso modo*, con un posible deseo interiorizado en la madre de Paula y extendiéndose, por lo tanto, hasta el título de 2006 la propuesta igualmente reconocida para *Nur nicht aus Liebe Weinen* y *Somos*. Así, se considera que la finalidad demandante que subyace en la letra del sonido argentino hispanizado no es expresado para con el *yo* intérprete/emisor y sí para la referencia original, para la persona que conocía previamente la canción y que se la ha enseñado a su hija. No se entiende, en suma, que en esta canción exista una función anticipativa y sí una referencial o asignada a la memoria, al recuerdo que es el ejercicio que lleva a cabo Raimunda reclamando a la figura materna y que, de nuevo, supone otra equiparación, en este caso, con lo dispuesto en iguales términos para *Pelo amor de amar*. Profundizando en las conexiones que la partitura interpretada por Estrella Morente extiende hacia el texto cinematográfico, se reconoce que las frases inaugurales de la estrofa que inicia la selección integrada en la banda de sonido (“Tengo miedo del encuentro/con el pasado que vuelve/a enfrentarse con mi vida”) encuentran a sus iguales en la ficción almodovariana: la madre de Paula también tiene miedo a encontrarse de frente, nuevamente, con Irene como se evidencia cuando su hermana le verifica la identidad de la supuesta ciudadana rusa que acoge en su casa y que propicia su huida. Manteniendo el foco en estos dos personajes, otro aporte que determina la correlación del tango por bulerías con el personaje de Maura es el hecho de que, previamente, ha aparecido en la vida de Sole con esa sien plateada que, metafóricamente, no es otra cosa que el pelo canoso que ha surgido en su cabeza como consecuencia no sólo del tiempo también de su imposibilidad de salir

a las calles del pueblo dada su supuesta condición de fallecida. En este sentido, la equiparación de Paula con su madre alcanza al hecho de que el personaje de Penélope Cruz no es consciente en ningún momento de las intenciones de su marido como tampoco Irene lo era de las del suyo y de las que, contrariamente, Raimunda no pudo escapar. Asimismo, la protagonista más joven no deja de actuar igual que lo hizo su abuela: ocasionando la muerte de la amenaza, del personaje contrario. Una misma identidad que, con ciertas modificaciones, se manifiesta en tres generaciones.

Alcanzado este punto, se considera adecuado conceder unas líneas a la sucesión inclusiva que Almodóvar propone entre las porciones narrativas musicalizadas por *A good thing* y *Volver* las cuales pueden ser valoradas conjuntamente desde la perspectiva del componente textual, ya que parece que remiten al pasado y al presente-futuro inmediato, respectivamente. Mientras que el conjunto británico señala a una separación remarcando la pérdida de una persona valiosa y aludiendo a la necesidad de comenzar un nuevo período (situación que Raimunda vive para con Paco en tanto que, ante su intento de abusar de su hijastra, le llega la muerte quedándose viuda y buscando nuevas alternativas profesionales y personales), Morente aboga por el regreso, la nueva aproximación a ese “Primer amor”, como señala la letra y que, sin embargo, no se manifiesta en la porción fílmica dada su condición enunciativa *in media res* considerándose, en cualquier caso, que se humaniza en la figura materna³⁵⁸. Precisamente, la asociación de las dos canciones con respecto a la letra de la que protagoniza estas páginas invita a considerarlas conjuntamente planteándolas correlativamente a la abuela fantasma y el personaje de Cruz: si se piensa en el cuñado de Sole como ese individuo masculino que habita la partitura de Saint Etienne, este no regresa, hay una separación definitiva, pero, no un reencuentro con su mujer (sí, por el contrario, con el lugar en el que surgió su amor y que es donde le entierra); por el contrario, Irene cumple con todas las opciones para esta aplicación apareciendo, además, en el montaje visual de sendas composiciones. Así, la cantaora granadina hace efectivo lo que espera la mujer de la que habla Cracknell: la recuperación de ese amor antiguo con el que se cruza por la calle donde, de hecho, se encuentra el coche que esconde al personaje maternal.

³⁵⁸ Además, si el guionista y director ya ha hecho efectiva la vuelta al pueblo y consiguiente reencuentro con la tía Paula y Agustina, después lo manifiesta en términos familiares, pero, completos con el regreso de Irene y el consecuente desvelamiento de la realidad de ese pasado.

En cuanto a las equidades existentes entre la grabación discográfica y las protagonistas de *Volver*, la identificación del *playback* en el fragmento 16.3. obliga a esa asignación del pentagrama textual a Raimunda, si bien, desde una concepción parcial dadas las asociaciones establecidas hacia Irene y que invitan a la consideración de su hija como un reflejo actualizado de ella misma. Por ende, la única presencia instrumental (la guitarra española) y que se expresa paralela y continuamente con respecto a la vocal se establece como representante de la figura de la madre. Por su parte, los dos palmeros, a pesar de ser una mujer y un chico, se entienden como sinónimos de Sole y Paula, motores vitales de las otras dos mujeres como su constancia rítmica lo es del tango aflamencado y quienes, en tramos etarios, sí son próximas a los dos participantes de la actuación. Otro aspecto que refuerza la distribución dicotómica del contenido textual se aprecia a través de la alternancia que la cámara adopta durante la interpretación concediéndole planos a la “cantante” y a la que se considera receptora principal de su mensaje. Una dualidad que vuelve a combinar la constitución y la indicación temporales en tanto determina el *tempo* interno de la porción narrativa y, por su pasado latente, señala a una época vital pasada e, incluso, a un período artístico concreto que, en cualquier caso, supera la edad de la intérprete del número musical, pero, se aproxima a la juventud de su origen biológico femenino.

En paralelo a *Tacones lejanos*, *Volver* es la producción de la tercera década creativa cuyas canciones no asumen una función narrativa anticipativa manteniendo, por tanto, la negación identificada en *Laberinto de pasiones*, *¿Qué he hecho yo...!!* Y *Matador*. El hiato reiterado se resuelve, nuevamente, siendo continuado por un relato en el que hace acto de presencia doblemente: tanto *Vitamin C* como *Werewolf* le aportan al espectador detalles que, poco después, el propio devenir discursivo le desvela audiovisualmente. En lo referente al tema de Can, se identifica a una doble previsión histórica de la que se deriva la asignación de sus pentagramas a los personajes centrales de *Los abrazos rotos*. De esta manera, la letra remite a Lena en tanto que, como la mujer poderosa que describe la letra de la partitura, es presentada por Almodóvar bajo el mismo distintivo en el [25:46] cuando, posicionando al relato en 1994, se la muestra ataviada con joyas que reflejan la condición social adquirida al estabilizar su relación emocional con Ernesto Martel. Igualmente, la primera partitura con letra vanguardista se relaciona con Diego al ser quien sufre la desestabilización física musicalizada por Uffie siendo el fragmento 17.1. una especie de

aviso de los efectos que el consumo combinatorio de drogas puede tener y del que la segunda porción narrativa se define como la consecuencia. De estas líneas se extrae lo referido en la tabla 13 (p. 584): *Vitamin C* anticipa la evolución social y, en consecuencia, sentimental de la otrora secretaria señalando el compás final de los *flashbacks* comprendidos entre los minutos [10:48] y el indicado anteriormente del montaje y que culminan en el referido año 94 después de iniciarse en el 92, período en el que comienza el relato secundario de la decimoséptima ficción almodovariana y cuyos protagonistas son el director y la actriz principal de *Chicas y maletas*. Dirige la atención, por tanto, hacia el segmento 17.2. en el que habita el *plot point* que supone esta introducción del espectador en el tiempo narrativo pasado, pero, no a través del narrador y sí de Mateo/Harry Caine manifestando su versión de los acontecimientos; algo que permite una equiparación con *La mala educación* y, por ende, con *La visita*, aunque sin la presencia del medio intracinematográfico. Precisamente, la reformulación que sufre la identidad relatadora condiciona la correlación pentagrama-personajes establecida y que, al mismo tiempo, remite a la tradicional cuestión numerológica: considerando al cineasta diegético como la figura central de los dos niveles ficcionales, su igual es la línea melódico-textual; Lena y Martel se corresponden con la batería y el bajo, puesto que, la vida del anterior da un giro cuando conoce a la pareja del magnate estableciéndose el triángulo amoroso sobre el que gira la mayor parte del relato sustentado en lo precedente. De esta manera, al igual que ella se convierte en la constante, en el motivo de vida laboral y sentimental del personaje futuro invidente; también lo hace Ernesto padre al suponer las infidelidades de su esposa y establecer un control acérrimo sobre los amantes que, en cualquier caso, se hace efectivo a través de su doble menor (su hijo, Ray X) y que implica su colaboración como productor del rodaje siendo, igualmente, una permanencia estable en lo concerniente al director y a la actriz al igual que actúan sendos pentagramas instrumentales para con el vocálico. Por su parte, Judit es la componente del segundo triángulo amoroso, a pesar de serlo de forma indirecta, distante y diferenciándose, también, como una constante presencial en la vida del personaje interpretado por Lluís Homar en cuanto ex pareja y miembro determinante de su equipo de producción; por lo que su equiparación es con la guitarra eléctrica. En cuanto a los teclados, se proponen como iguales a Diego al ser el personaje que, en la línea de tiempo vital (que no narrativa), se incorpora en último lugar imitando a la cuerda percutida electrónica en la

interpretación de *Vitamin C*. A raíz de este planteamiento y de la doble identidad reconocida en el personaje central³⁵⁹ surge otra consideración que merece una profundización mayor y es que, a diferencia de otras canciones en las que la voz principal se expresa acompañada puntual o continuamente por otra línea melódica vocal o coros, en este caso, la dualidad se manifiesta a través del ejercicio entonador: mientras que en la estrofa el tono es más dulce, cercano al susurro e, incluso, algo femenino; la tesitura masculina y la energía irrumpen en el estribillo a modo de aviso, de llamada. Una característica que si bien no termina de establecerse como próxima en alto grado a la androginia reconocida en artistas como Fernanda de Utrera o Caetano Veloso sí apunta a la dicotomía Mateo/Harry Caine, ya que esa fragilidad, la ligereza que se establece en la porción variable de la partitura puede reconocerse en el último en cuanto que, al ser invidente, es más “débil” que si contara con su inherente capacidad visual, pero se entiende más en términos sentimentales, puesto que el realizador al haber perdido a una parte importante de su existencia con la muerte de Lenade de la que, a tenor de lo narrado en el texto fílmico, no llega a recuperarse, aceptando, en todo caso, su consiguiente actualización o traslado al tiempo presente como integrante de la experiencia vital irrecuperable que puede mantenerse viva gracias al recuerdo. Dos formas interpretativas, por tanto, residentes en una misma voz como dos identidades surgen de la misma creación masculina almodovariana.

La ejemplificación de la causa-consecuencia que se ha propuesto para la secuencialidad en el montaje de *Vitamin C* y *Robot œuf* también se expresa en una igualdad a nivel funcional: a pesar del rol anticipativo descrito, en las dos primeras porciones narrativas musicalizadas de la película de 2009 reside la condición ambiental determinada por el espacio en el que se reproducen y que

³⁵⁹ En este sentido, esta duplicidad del ser invita a una revisión de los casos previos en los que, igualmente, se manifiesta. Se reconocen los siguientes: Riza Niro y el joven “normal” que pretende ser en *Laberinto de pasiones*; Pablo en *La ley del deseo* y su álter ego femenino (Laura P.), al mismo tiempo que Tina, previamente, tenía una sexualidad y una identidad masculinas; Letal que, incluso, reúne a tres personalidades en sí mismo (el juez y Hugo), así como, en cierta medida, Becky del Páramo (en cuanto a su dicotomía madre-actriz/personaje público) en *Tacones lejanos*; Leo y su versión literaria, Amanda Gris, en *La flor de mi secreto*, posteriormente anexionada también a Ángel; el propio ejercicio de la interpretación, de la apropiación de otra identidad que planea en la totalidad de los personajes de la producción de 1999; Juan/Ángel en *La mala educación* y el propio Ignacio y su versión femenina que, según lo propuesto, podría no ser otra que la Zahara “reencarnada” por su hermano; la rusa que durante un tiempo es Irene, la madre de Raimunda y Sole en *Volver*; y, de forma posterior, Vicente quien se convierte en Vera después de las actuaciones médico-quirúrgicas del Doctor Ledgard. Por lo tanto, un estilema autoral en cuanto a la concepción de los personajes dominante en la producción almodovariana.

es el bar en el que Diego trabaja como *disc-jockey*. Un emplazamiento que es retratado, prácticamente, de forma estática por la cámara que aúna a los ejes espacial y temporal dotando de la constancia rítmica a las acciones y personajes que ocupan sus planos. Igualmente, la relativa catalogación referencial apreciada en sendas partituras con letra se pierde en aras de la psicologización inclusiva al haberlas seleccionado Almodóvar guiado por su propio gusto musical sin atender, *a priori*, a condicionamientos o directrices narrativos. De misma forma, la asociación geográfica de los temas entonados por Damo Suzuki, vocalista de Can en el período en el que se graba, y Uffie con Alemania y Francia, respectivamente, países en los que desarrollan la mayor parte de su trayectoria artística, se diluye dada la redacción de sus letras en el mismo idioma no materno (inglés) para esas áreas del continente europeo.

Pasando a *Werewolf*, la voz femenina que la interpreta no impide la equiparación de su contenido textual con Ernesto Martel: ese lobo silencioso que ataca sin preaviso es humanizado en la ex pareja de Lena actuando de la forma descrita con el objetivo de mantener sus intereses. La identidad que se desvela del empresario a lo largo de los vaivenes narrativos es la de un enamorado que, por la intensidad de esos sentimientos, primeramente, accede a las peticiones de la protagonista para no ser abandonado y, luego, lleva a cabo una estrategia en la que reside el planteamiento de que, si no puede mantenerse la pareja y, por ende, esta ha perdido a su integrante femenina, ningún otro hombre podrá conformar una nueva con ella. Una cierta obsesión que, por el contrario, no es nueva en la filmografía almodovariana encontrándose, entre otros ejemplos, los de Antonio en *La ley del deseo*, Ricky en *¡Átame!* Sancho en *Carne trémula* o, nuevamente interpretado por Banderas, Robert en *La piel que habito*. De esta manera, la versión de la composición con reminiscencias folk-country de Hurley musicaliza al resumen que narra la jornada descrita de la vida de Mateo y Lena en Lanzarote apuntando al propio futuro de la pareja que es ese ataque que, en una fase inicial, se realiza a través del estreno del montaje destructor de *Chicas y maletas*, reclamo para que el realizador regrese a Madrid haciéndolo después a través del accidente provocado que concluye con el fallecimiento de la protagonista de la versión intrafílmica de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y la ceguera de su director. A la función anticipativamente descrita de la verdadera identidad y las acciones que promueve el empresario se le suma, así, la citada cohesión de los espacios y tiempos a cuya manifestación acompaña la voz de Cat Power.

Ahora bien, como si de un reflejo de *Vitamin C* se tratara, la estructura interpretativa de *Werewolf* encuentra a sus iguales humanizados en la ficción en la que se integra: mientras que Lena es equiparada con la cantante norteamericana tanto por las cuestiones de género como por la interpretación que se ha realizado del recurso textual; Mateo lo hace con la guitarra al ser el único sustento con el que cuenta la protagonista durante el período lanzaroteño como la cuerda pulsada actúa para con el anterior pentagrama, mientras que Martel padre y Judit quedan asignados al cello y al violín, respectivamente. Estas dos asociaciones responden, primeramente, a cuestiones sonoras: la cuerda frotada de mayores dimensiones con su sonido grave, envolvente, rudo en ocasiones se humaniza en el magnate quien, en este momento del largometraje, ya ha descubierto su rol de antagonista; por su parte, esa dulzura, más notable en la tesitura aguda que presenta en esta partitura la segunda cuerda ligada, al mismo tiempo, al sentimentalismo encuentra su expresión en la madre de Diego quien, de hecho, parece seguir enamorada de Mateo siendo el contacto que acude a su búsqueda después del accidente. Pero, al mismo tiempo, la propuesta correlativa se explica por las propias acciones de estos dos individuos: a pesar de que la actriz y el director de la reconstrucción intrafílmica de la cinta del 88 han marcado distancia, el padre de Ray X se establece como su sombra continuamente controlándolos, reapareciendo, de diferentes maneras, en sus vidas; frente a la productora, quien también está siempre presente, aunque de forma más distanciada o repartida en el tiempo, como se aprecia en la interpretación de la línea melódica del violín definida por sus vaivenes manifestantes. En este sentido, la última se queda en la capital siendo testigo de las atrocidades que el empresario hace con el material del rodaje intentando contactar con el realizador en numerosas ocasiones. Al mismo tiempo, es destacable que, como se ha establecido para *Cucurrucucú paloma*, el final de esta otra canción está protagonizado por una salida paulatina de los pentagramas expresada en el siguiente orden: voz, guitarra y, conjuntamente, violín y cello originando las mismas notas de un acorde conformado por alteraciones. De este modo, esa conclusión compartida por las manifestaciones musicales de Martel y Judit señala el fin último a la par que el inicio del propio período rodado en Lanzarote y del que le continúa en el montaje: el magnate es el motivo por el que Mateo va a separarse, por primera vez, de Lena y, al mismo tiempo, es en la ciudad a la que se dirige donde se encuentra Judit, primera persona que accede al director con su nueva identidad. Igualmente, son ellos los

culpables del estreno de la versión de *Chicas y maletas*, dado que la madre de Diego como productora adjunta debe respetar las órdenes del ex amante de la protagonista y, en paralelo, actúa en beneficio propio al guardar las cintas que contaban con la copia adecuada y que permiten el montaje posterior que habita las últimas secuencias de *Los abrazos rotos* y que promueven el nacimiento del post-relato característico en la filmografía examinada.



Fig. 108 - Las canciones de *Los abrazos rotos*, excepto la de Uffie, pueden asignarse a los personajes. En el caso de *Werewolf*, la relación de Lena y Mateo se expresa a través de la letra y del pentagrama de la guitarra. Fuente: [DVD] largometraje (edición 2009).



Dentro del juego de correlaciones que se viene señalando para la columna sonora de la producción de 2009, *Final/A ciegas* amplía las consideraciones establecidas con respecto a su predecesora en el montaje sonoro. La zambra entonada por Poveda, reducida y reestructurada, si se la compara con la original, cuenta cómo, a pesar del conocimiento de la infidelidad, se prefiere el mantenimiento de la relación irreal³⁶⁰; la misma actitud que se ha venido defendiendo para con Ernesto Martel hasta el momento en el que decide llevar a cabo su particular venganza. Una ceguera obsesiva remarcada a través de su hijo encargado de grabar los rodajes y que, posteriormente, revisa con una lectora de labios no accediendo, únicamente, al grado de intimidad existente entre Lena y Mateo, también, a la concepción real que tiene de él su entonces pareja. Al mismo tiempo, atendándose a que Poveda es el único cantaor que, hasta el momento de la filmación y, según las fuentes consultadas, ha interpretado la partitura de Quintero, León y Quiroga (con precedencia lo han hecho voces femeninas del ámbito coplero nacional como Concha Piquer o Marifé de Triana, entre otras), su manifestación diegética no puede ser otra que una masculina; correlación reforzada por el hecho de que, si se recuerda lo expuesto más arriba,

³⁶⁰ Consideración reconocible, entre otras, en las frases “llevo una venda en los ojos,/como pintan a la fe”, “Porque era esclavo de tu querer” o “*Pa’* no verme cara a cara/contigo y con tu verdad”.

Buika no fue seleccionada para su interpretación por la ausencia de equidad existente entre su género y el personaje al que se le atribuye la composición con letra conclusiva de la ficción almodovariana. Otro aspecto que apoya esta asignación del recurso melódico-textual es que la descripción que hace el artista catalán de ese ciego que lo es metafóricamente al no querer asumir la realidad, ese individuo que reconoce el olor de otra persona, pero, al que no le da importancia; ese hombre (dado el género del *yo* entonador) que espera que su mujer regrese a casa es retratado como tal por Almodóvar en varias de las secuencias que anteceden a la expresión del sonido nacional (entre otras, la posicionada en el segmento [48:37-49:46]). En este sentido, una de las dudas que pueden surgir es que, de acuerdo a lo detallado en los párrafos derivados del análisis musivisual, es Mateo el que da paso a *Final/A ciegas* aludiendo, de hecho, a su propia denominación; ahora bien, la visibilidad inexistente del realizador no es comparable porque, en su caso, ha sido propiciada por un accidente ocasionado por ese otro personaje cegado de amor. Lo que se quiere decir con esto es que el realizador es el receptor de la ira de ese invidente quien, quitándose esa venda metafórica que se ha puesto, no puede aceptar los hechos y sentimientos verdaderos de su pareja, fuente de dolor y cierta humillación, siendo la única forma de afrontarlo su eliminación. Pero, Lena y el realizador también se manifiestan en esta porción de la columna sonora al quedar ligados a las cuerdas frotadas de registro agudo; unas que, de acuerdo a lo establecido para el violín solista, puede ser entendido como representativo del personaje masculino, ya que, en cierto grado, él también se queda cegado por la actriz de *Chicas y maletas* desde que la conoce pero asumiendo, desde el principio, la presencia del otro. Asimismo, la constante rítmica (cellos y contrabajos) se plantea como equiparada con Judit, al ser el único personaje que participa de todas las acciones y procesos: conoce antes del rodaje de la versión interna de *Mujeres al borde de...* A Mateo habiendo mantenido, incluso, una relación con él; participa del ejercicio filmico siendo consciente, al mismo tiempo, del amor que surge entre el realizador y la actriz principal del proyecto; es testigo de las atrocidades creativas del magnate participando a favor de su antiguo amante cuando se quiere destruir la copia correcta del material y es el personaje que acude al rescate del nuevo invidente después de que se produzca el accidente en Lanzarote. Es, por tanto, el individuo diegético que permanece invariable en su posición durante el devenir narrativo como la citada cuerda frotada actúa durante la expresión de la adaptación de Iglesias. Por su parte, la

kora, al tratarse de un instrumento impropio de las habituales conformaciones orquestales a la par que de conocimiento, sobre todo, en el ámbito europeo (se trata de una cuerda representativa de la música popular africana –más notoriamente, de los escenarios guineanos, senegaleses, gambianos y malienses-), queda relacionada con Diego; una asignación sustentada también en su expresión acotada y que ejemplifica a su relativa ausencia en el pasado reavivado del que participa, mayoritariamente, bajo una condición referencial y físicamente sólo cuando se produce el nacimiento de Harry Caine y el reencuentro con su madre.

Por tanto, los diferentes personajes de *Los abrazos rotos* reaparecen instrumentalizados en esta partitura que, como se ha recogido en un apartado previo, supera, en su segmento textual, a los límites de la representación ficcional al tratarse de la canción que acompaña a los títulos de crédito conclusivos. De esta forma, el sonido nacional compuesto por uno de los tríos representativos de la copla musicaliza lo que, previamente, ha mostrado visual y dialogadamente Almodóvar anclando el límite geográfico de los escenarios en los que se desarrollan las diferentes secuencias y aportando una constancia rítmica que, por el contrario, no encuentra a su igual en la que habita la sucesión de la información no produciéndose sincronías, por ejemplo, entre los fraseos, cambios de compás o determinismo asumido por un pentagrama concreto y la modificación de los diferentes planos que proporcionan los datos de los equipos actoral, técnico y artístico. En este punto, se considera oportuno aludir a que, pese al reconocimiento que *A ciegas* ostenta en la Historia de la música popular española, su inclusión adaptada implica una relativa funcionalidad indicativa en tanto que, además de la actualización que sufre al ser modificada por Iglesias con el objetivo de aproximarla a su partitura original, subyace en esta un distanciamiento de la década en la que surge (años 50) justificado, precisamente, por la grabación discográfica que hace Poveda en 2008/2009 equiparándose su tiempo con el narrativo del relato ficcional de primer nivel y que, en cualquier caso, si se tomara como referencia a los otros dos que recuperan a los años 1992 y 1994 y que estructuran al secundario, tampoco dan lugar a un *flashback* de grandes dimensiones o que, al menos, suponga la recuperación de ese período anterior. Con esto, lo que se quiere decir es que la diferencia temporal existente entre 1953, año en el que se da a conocer al público la zambra, y los intrafílmicos no es recogida por los mismos superándose la distancia entre ellos participando los retornos al pasado de una década en la que *A ciegas* ya se ha posicionado en el nivel de conocimiento indicado.

En lo concerniente a *La piel que habito*, *Pelo amor de amar* es entendida como una comunicación de la disposición que Gal ofrece para con el amor. Esa defensa de la libertad, de una forma específica del querer que obliga a su aceptación residente en el pentagrama vocálico-textual es llevada a cabo por el propio personaje al no dudar en iniciar un romance con Zeca quien, como relata Marília y por el contrario, decide salvar su vida antes que la de su amante cuando se produce el accidente que acaba con el incendio del vehículo en el que se trasladaban y las consiguientes quemaduras corporales en la mujer de Robert. El ejercicio por el que se pone en boca de su hija la versión original en brasileño de la creación de Manzon y Toledo no se interpreta como una apropiación del mensaje y sí, por un lado, como esa evocación, suerte de llamada a la madre y, por el otro, como un detalle más que refuerza la equidad entre ambos personajes, ya que, según especifica el ama de llaves, la joven corre igual suerte que la figura materna imitando su forma de suicidio. Relacionado con esto, su recuperación en su dualidad existente filmica (adaptada al castellano y en su idioma original) conlleva el regreso del relato al tiempo pasado, pero a través del recurso sonoro al mantenerse la cámara y los personajes en el presente: Norma niña regresa a la narración a través de la primera *chanson sentimentale* con la consiguiente activación del trauma ampliado por el intento del encuentro sexual por parte de Vicente. Alteración, por tanto, del devenir del relato que, sustentado en el referido principio leitmotívico, le recuerda al espectador la secuencia previa. Por tanto, la principal diferencia entre los fragmentos 18.1. y 18.3. del corpus se reconoce a nivel manifestante: mientras que en el primero el *flashback* es completo al narrarse visualmente lo que Marília expone a través de su voz *en off* propia del tiempo presente; es esta misma propuesta sonora la que evoca a lo acontecido previamente en el montaje expandiendo los puntos conectores en el espectro temporal sin necesidad de recurrir a las imágenes que muestran a la hija del Doctor Ledgard durante su infancia. Precisamente, este mantenimiento de la cámara en el presente-pasado de *La piel* (puesto que, la línea directriz del montaje es la derivada de Vera, en su concepción e identidad transformistas definitivas), favorecedor de la prosopopeya sonora que *Pelo amor de amar* establece para con el personaje más joven de la ficción, constituye el ritmo interno de la secuencia en la que es apreciada orientando la atención del espectador hacia el mismo no sólo por su expresión vocal también por la referida propuesta wagneriana aplicada. Al contrario, el hilo de voz melódico e infantil que

cohesiona a los dos estratos narrativos de la historia promueve la identificación de los roles lubricador, en términos espaciales, y transitivo, en los temporales, pudiéndose entrever una anticipación narrativa que, sin embargo, no se reconoce en el recurso musical en sí mismo y sí en la porción narrativa en la que se expresa. Con esto, lo que se quiere decir es que, de acuerdo a lo que se viene exponiendo, la acción de Gal es repetida por Norma años después sin concederle Almodóvar segundo alguno de manifestación visual.

La naturalización derivada de la presencia física de las intérpretes de la canción sentimental se define, en el caso del largometraje de 2011, por su derivada asignación de los diferentes pentagramas reconocidos sustentada en la naturaleza intradiegética que las caracteriza. Unos rasgos que son compartidos por *Se me hizo fácil* al tratarse de una actuación protagonizada por la propia cantante a la que pertenece la grabación discográfica. Según se resume en su celda de la tabla 13 (p. 584), el ritmo latino versionado por Buika acoge a un comentario irónico en su integración filmica: la facilidad del olvido que orienta el devenir expresivo de la partitura se traduce, en la vida de Robert, en la recreación física o especie de reencarnación de su mujer a través de Vicente quien dista del prototipo original en términos de identidad. La recuperación física de Gal (ausente, por su parte, en *Mygale*) niega, por tanto, la necesidad de la eliminación pasando la sencillez de la acción por la recuperación de lo perdido. La mirada contemplativa adoptada por la cámara durante esta porción narrativa recuerda, entre otras, a la descrita para las resididas por *Quizás, quizás, quizás* y *Maniquí parisien*, a pesar de que se aleja de las mismas al superar sus límites constituyentes: si la voz de Sara Montiel queda acotada por las dimensiones de los espacios en los que se producen sus imitaciones, la de la artista balear se aproxima a la de Luz Casal (*Piensa en mí*) y, sobre todo, a la de Caetano (*Cucurrucucú paloma*) al responder a las directrices del montaje sonoro y expandirse todas ellas por la realidad ficcional originando el reiterado *continuum* melódico. La veracidad del retrato apreciado en el fragmento 18.2. se produce al respetar las modificaciones de la escucha producidas por el distanciamiento del protagonista masculino de la fuente corpórea emisora. El fluido musical reduce, en consecuencia, las diferencias de espacio y tiempo que designan a las ubicaciones que constituyen su búsqueda de Norma por los jardines del pazo.

Ahora bien, la anacrusa parcial que se plantea para este caso y que, igualmente, se establece para el último segmento musicalizado de *La piel que habito* responde a la desestructuración

natural del relato. Si se recuerda lo defendido más arriba, *Se me hizo fácil* y *Por el amor de amar/Pelo amor de amar* (2p) presentan la misma sucesión histórica que la propuesta por Almodóvar en su discurso. Previas a ellas se posicionarían *Between the bars* y, posteriormente, *Por el amor de amar* máxime si se atiende, entre otros detalles, al aspecto físico de Vicente/Vera. De este modo, la simpleza que titula a la canción de Lara anticipa, en esa concepción original de los acontecimientos, la actitud y profesionalidad del personaje interpretado por Antonio Banderas quien, conocedor de los últimos avances en la medicina quirúrgica estética e investigador sobre un nuevo tipo de piel resistente al motivo que acabó con la vida de su esposa (el fuego), no encuentra problemática alguna tanto en la modificación sexual de Vicente como en la suerte de reencarnación de Gal en el joven secuestrado. Una declaración de intenciones y capacidades que, habiendo sido apreciada por el espectador desde los primeros minutos del montaje y en los que Vera ya aparece en su forma femenina definitiva, es narrada por el manchego durante las secuencias comprendidas entre el [1:11:13] y el [1:32:33]. Por tanto, una anticipación parcial que responde a la realidad del ejercicio cinematográfico al manifestar unos detalles que, previamente apreciados en el relato, niegan ese emplazamiento en el texto literario de origen fílmico que surge del mismo.

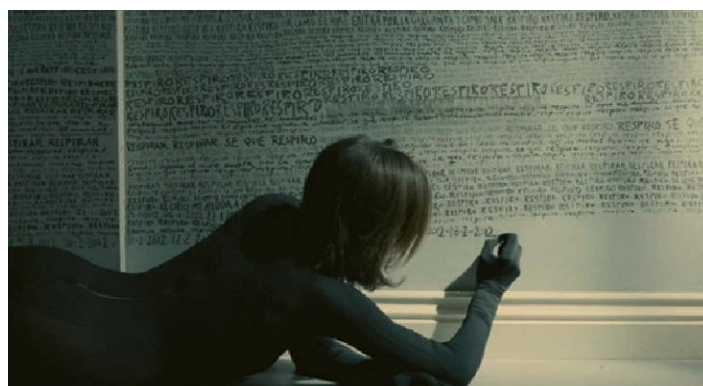


Fig. 109 – El transcurso del tiempo evolutivo de Vicente a Vera se muestra físicamente y, también, a través de la escritura de un particular diario en la pared de la habitación de la protagonista femenina y en el que destaca la suma de los días de su cautiverio. Fuente: *La piel que habito* (edición 2012).

Parejo incumplimiento de la ubicación se ha reconocido para el fragmento habitado por la porción manifestante de *Between the bars*, si bien, la versión de Garneau se diferencia en su tratamiento de las otras tres a un doble nivel: se expresa extradiegéticamente y de su diversidad interpretativa se extraen asignaciones para con los personajes. En lo concerniente a su emplazamiento en la línea de montaje, la partitura con letra vanguardista suena, como se ha detallado en un apartado previo, justo antes de la persecución de Vicente que culmina con su

secuestro y consiguiente transformación en Vera. La letra escrita por Elliott Smith describe, de hecho, la necesidad de actuar como le indica el *yo* emisor/entonador, la negación de las identidades previas que ya no se reconocen como propias así como la separación de todo aquello y de la que nace el mayor sentimiento hacia el narrador melódico. Todo esto es mostrado por Almodóvar a través de la pareja Robert-Vicente/Vera, puesto que, en el transcurso de su feminización, el joven tiene que aprender a usar dilatadores y a actuar como una mujer; la individua resultante no sólo es determinada como única identidad al final de su conversión, ella misma la acata en una de las últimas secuencias cuando uno de los compañeros del Doctor Ledgard le acusa de haber raptado y operado a su anterior *yo* (*cf.* [1:38:26-1:40:53]); así como ese aislamiento se representa durante gran parte del relato hasta que, en sus compases concluyentes, Vera sale de “El Cigarral” acompañada del ama de llaves y, por último, de forma individual iniciando su fuga post-asesinato. Ahora bien, también se ha remarcado que la canción interpretada por el artista *indie* norteamericano y su piano supone una anticipación para el relato: a tenor de lo propuesto páginas atrás, toda la evolución y el proceso transformador que ha sufrido el personaje encarnado por Cornet a lo largo de los seis años de cautiverio concluye con su regreso a la *boutique vintage*, la misma en la que es mostrado por última vez con su identidad masculina y en la que se encuentran su madre y Cristina, los otros dos personajes que quedan acompañados de *Between the bars*. Y es a ellas a las que recurre para hacer frente tanto a su nueva personalidad física y sexual como a la acción que ha restringido la continuidad vital de Marilia y su hijo y que puede producir su búsqueda policial. Un nuevo punto de partida narrativo que se define por negar la identidad anterior asumiendo sendas mujeres la condición del ayudante que late en la partitura con letra y que, en su condición de la dominancia, ha quedado asignada previamente al protagonista masculino. Doble propuesta aplicativa, en consecuencia, que plasma, de misma forma, un rol dual en cuanto a esa suerte de auxilio que habita en los diferentes personajes durante la conversación y asimilación de su nueva identidad por parte de Vera.

La duplicidad inherente a la penúltima producción almodovariana también se expresa a través de las diferentes líneas melódicas que conforman la canción entonada por Garneau. La propuesta asignativa que se defiende es equiparar al protagonista masculino con el *yo* intérprete/entonador tomando también como puntos de refuerzo a las ideas que se acaban de presentar y al piano,

único instrumento que lo acompaña, como sinónimo de Vicente y Vera. Reside en esta última equidad la realidad de la cuerda percutida, ya que se reconoce en ella la dualidad manifestante ya señalada en otra ocasión al ser interpretada por las dos manos y, por ende, responder a los respectivos pentagramas que, en términos cuantitativos, referenciales para esta Tesis Doctoral han sido tratados como uno solo; unicidad conjuntivo-expresiva que encuentra a su igual en las dos identidades sexuales residentes en la suerte de duplicación de Gal. A colación de lo que se acaba de defender, otra consideración señala al cierto carácter infantil, pero, sobre todo, andrógino identificado en la voz del artista: el estadounidense entona la partitura de Smith casi como si se tratara de un susurro, en una tesitura alta y con unos agudos poco habituales para un registro vocálico masculino genérico o habitual. De esta forma, esta relativa coexistencia de lo propiamente femenino y de su contrario vuelve a remitir a la presente en los personajes de Anaya y Cornet, habitantes de un mismo cuerpo, realidad que se manifiesta de ese personaje y de la reconstrucción que se hace de su tiempo pasado continuado por su presente en la producción de 2011. Pero, al mismo tiempo, recuerda a otros casos ya comentados como el identificado en *Kika* donde Fernanda de Utrera se liga tanto a la madre de Ramón como a este personaje en tanto ambos sufren, de forma diferente y según distintos acontecimientos, la ruptura del amor; en *La flor*, testigo de la doble composición final de Amanda Gris a través de Leo y Ángel o en la cinta de 1997 en la que la variabilidad interpretativa de Duquende denota a la propuesta complementaria de la asignación del contenido textual de *El rosario de mi madre* a David y Clara regida también por el montaje cohesivo propuesto y por la propia génesis de la canción compuesta por Cavagnaro.

También merece ser referida, si bien superficialmente, la realidad compositiva de la banda sonora original de *La piel que habito* tratándose de una revisión y consecuente adaptación de *Cautiva*, según lo explicado durante las páginas iniciales de esta investigación. La dualidad constituyente del personaje que, junto al Doctor Ledgard, ejerce como epicentro de las diferentes tramas narrativas se expresa, igualmente, a través de las dobles cuerdas que el violín, como la cuerda frotada que lo instrumentaliza, interpreta en varias de las partituras guiadas por la condición leitmotívica, y que por ello se reproducen en secuencias en las que actúa como protagonista orientando su misma denominación. Esto se distingue, por ejemplo, en los casos de *Los vestidos desgarrados* ([1:23:23-1:26:03]), pieza que musicaliza a la secuencia en la que las prendas femeninas

son desmembradas y aspiradas, muestra visual de su rechazo; y *Duelo final* ([1:40:10-1:45:57]) (tanto de Vera consigo misma al rencontrarse con su pasado masculino en el [1:42:42] a través de una foto periodística como con Robert y Marilia, dirigiendo el final de su cautiverio, inexistente, por otro lado, en la novela en la que se inspira Almodóvar) con diferencias en cuanto a los pulsos o compases manifestados a través de esta técnica y a los que se suma *Créditos-La identidad inaccesible* ([1:49:00-1:53:53]) encargada de acompañar a los títulos de crédito finales.

La unicidad del eje espacio-temporal descrito en páginas anteriores para el último fragmento musicalizado de la decimoctava ficción del universo examinado se mantiene en el primero de *Los amantes pasajeros* dadas las características del emplazamiento aéreo en el que se reproduce; último título que sucumbe a la dominante función anticipativa a través de *I'm so excited*. Manteniendo la propuesta de la direccionalidad percibida en casos previos, el manchego convierte al mensaje musical de The Pointer Sisters en una realidad al hacer que la mayoría de los pasajeros de la clase *business* disfrute de un encuentro sexual puntual, goce de lo espontáneo que defiende el trío norteamericano propiciado por la bebida del Agua de Valencia combinada con las mezcalinas aportadas por el personaje del novio. El número musical protagonizado por los azafatos anticipa a esta especie de orgía individualizada que, al mismo tiempo, cuenta con otro antecedente entre los minutos 10 y 11 del relato, aproximadamente, cuando Bruna, la adivina sensitiva, le comunica a los dos pilotos y a Joserra que sabe que va a perder la virginidad durante el vuelo, suceso que forma parte del acontecimiento de mayores dimensiones que va a afectar a la práctica totalidad de los pasajeros principales.



Fig. 110 - Antes de trasladarse a la clase turista, donde pierde su virginidad, Bruna asume la catalogación de espectadora de los diferentes actos sexuales, humanización del discurso musical, que protagonizan sus compañeros de la zona del avión. Fuente: [DVD] *Les amants passagers* (edición 2013).



La apropiación que el *playback* implica del contenido textual de la partitura pop-rock por parte de Joserra, Fajas y Ullosa, los falsos entonadores coreografiados, se amplía al reconocerse la posibilidad asignativa de las diferentes líneas instrumentales, pero, únicamente, con respecto a los viajeros que están despiertos durante el número musical y a los que Almodóvar retrata con mayor precisión (es más, Ricardo Galán, el personaje interpretado por Guillermo/Willy Toledo, aparece al fondo de un plano abierto y Laya Martín, encargada de actuar como novia, es mostrada junto a su pareja y en la parte final del fragmento). Así, la propuesta planteada la cual se sustenta, nuevamente, en la numerología, defiende la correlación de los teclados, el piano, la batería, la guitarra eléctrica y el bajo con Infante, el señor Más, Bruna, Norma y el novio sin distinción precisa alguna. El principal motivo que explica la ausencia de fijeza se encuentra, por un lado, en la propia interpretación de *I'm so excited* y en la que los diferentes pentagramas instrumentales si bien cediendo a compases específicos el protagonismo, coexisten en su ejercicio manifestante; mientras que, por el otro, la condición coral del relato apenas permite la distinción de unos personajes principales. De igual modo, esta asignación desdibujada supone una cierta aproximación a la primera canción del mismo modelo compositivo (*Tu loca juventud*) y, en cuyo caso, el tejido asociativo que establece su devenir manifestante entre los espacios habitados por la mujer barbuda y las tres protagonistas de la primera ficción almodovariana con su definidora posición secundaria en la pirámide de sonido dificulta la aplicación de las diferentes líneas melódicas con los personajes de un relato basado, igualmente, en un entramado de narraciones relacionadas.

En lo referente a *The look*, el contenido textual de la composición del repertorio de Metronomy apenas plantea equiparación alguna con el relato en su concepción diegética ya que, como se ha matizado, únicamente expresa sus compases iniciales e instrumentales durante los últimos planos para desarrollarse en su completitud aumentada durante los títulos de crédito. Sin embargo, la idea principal de su letra (la imposibilidad de abandonar los orígenes) puede aplicarse al cineasta-autor, quien rueda el final del viaje en el aeropuerto de Castilla-La Mancha, regresando a su comunidad autónoma natal (algo que, igualmente, hace con el título anterior al rodarse la mayor parte en la provincia Toledo) y a los propios personajes quienes no llegan a su destino, México, regresando a sus realidades vitales que, en ningún caso, se encuentran en la misma situación que la de partida: Bruna ha perdido su virginidad, Ricardo Galán es abandonado por Ruth, Norma y el

Señor Infante tienen que operarse estéticamente para evitar las repercusiones de las personas interesadas en sus muertes, el Sr. Más desea volver a ver a su hija y su esposa antes de entregarse a la policía; mientras que Benito y Ulloa deciden experimentar una relación homosexual y Álex es informado por su amante, Joserra, de la verdadera condición de la amistad existente entre su esposa y su amiga Carmiña. Puntos convergentes en un mismo viaje que, por la naturaleza múltiple del relato, permiten el nacimiento de diversas historias de las que, al mismo tiempo, surgen sus consiguientes post-relatos.

Por tanto, y a tenor de lo expuesto a lo largo de este último apartado, Almodóvar se define, en términos de su cancionero filmico y funcionalidades, por una multiplicidad selectiva. Como se recoge en la tabla 13 (pp. 580-585), de los 70 fragmentos musicalizados examinados, 28 ejercen un rol anticipativo. Una negación selectiva para los restantes que, sin embargo, acceden a otros igualmente determinantes para la estructuración y/o significación de los relatos en los que se expresan. Al mismo tiempo, se extrae otra conclusión general complementaria y es la demostración de que los desarrollos enunciativos melódico-textuales no implican la suspensión del tiempo narrativo ni suponen un posicionamiento nulo para el devenir del relato si bien se reconoce que el impacto para con el continente narrativo en el que se integra la canción varía según la función asumida: mientras que, por ejemplo, la espacialmente ambiental apenas supone alteraciones a nivel configurador, esto sí se identifica en las transitivas o anticipativas promotoras de la recreación, la plasmación, la naturalización del universo ficcional almodovariano. En definitiva, la partitura con letra no ejerce como un calderón en el que la expresión narrativa se dilata invadiendo el transcurso del tiempo; es una pieza fundamental del citado engranaje dotador de unidad (tanto formal como de significado) que demuestra la cierta dependencia que los relatos del manchego presentan hacia la misma, puesto que, su silenciamiento o modificación conllevaría, entre otros efectos, el surgimiento de un nuevo texto, de otra narración. La composición con pentagrama vocálico-textual, en suma, como un canal comunicativo, expresivo que, en ocasiones asignado a los personajes, es el medio por el que Almodóvar decide proporcionar datos relevantes al espectador que, en otras propuestas filmicas, son concedidos a otros recursos constituyentes. Canciones que, dada su continuidad presencial, se han convertido en distintivo de una filmografía en la que sus presencias nunca se rigen por la causalidad.

5 Conclusions et contraste d'hypothèses

“¿Le molesta el mambo? Es que tengo de todo, ¿eh? Música heavy, rock, soul, cumbias... Tengo sevillanas, salsa, technopop, jotás... ¡Lo que quiera!” Conductor del mambo-taxi (“Mujeres al borde de un ataque de nervios”) | “F. STRAUSS: Comment choisis-tu ces chansons? P. ALMODÓVAR: Avec le cœur; ce sont toujours des chansons qui me plaisent et qui parlent de mes personnages, qui s’infilrent naturellement dans l’univers de mes films”.





L'analyse des différents fragments conformant de l'univers de cette Thèse Doctorale a dessiné, selon les commentaires déroulés au long du chapitre antérieur, une proposition fonctionnelle narrative, définie par une exemplification dichotomique des variables présentées dans la Fig. 6 (p. 250). Elle est due à la reconnaissance de toutes les propositions établies pour les bandes-musicales et une sélection des spécificités de l'examen musivisuel. En tout cas, dans une perspective globale, la filmographie almodovarienne s'érige comme une filmographie dans laquelle la chanson, comme composante de la bande-son, présente un statut énonciatif dominant qui, dans le même temps, se matérialise à travers diverses formules implicites et des traitements qui dévoilent l'existence d'une série de tendances et de systèmes auctoriaux. De cette façon, dans les pages suivantes se récapitulent les principales conclusions obtenues qui, pour leurs réponses à l'hypothèse générale et les particularités révélées dans le « Diseño de la investigación », impliquaient sa confirmation ou, au contraire, son refus. Commenant la révision pour la première référée, approche fondamentale sur laquelle s'est déroulé cet examen, on a défendu que

HG (Hypothèse générale) – Toutes les chansons sont déterminantes pour la structuration et le développement du récit almodovarien indépendamment de la localisation de la source de laquelle elles émergent et, partant de sa qualification comme intra - diégétiques/ d'écran ou extra - diégétiques/de fosse.

Ainsi, se détermine sa validation sur la base des résultats suivants

- Le déroulement expressif des 58 partitions avec paroles répond, en termes structuraux, aux caractéristiques d'un *continuum*, que pour sa propre identité, atténue les différences spatiales et/ou temporelles des portions narratives, auxquelles s'associe en réduisant l'impact et reconnaissance de la discontinuité innée du récit cinématographique.

- La principale fonction reconnue dans la filmographique examinée, dévoile, également, l'unicité modificatrice du récit qu'Almodóvar applique à ses narrations. Si *Parle avec elle*, *La mauvaise éducation*, *Etreintes brisées* ou *La piel que habito* donne un exemple de la rupture structurelle basée, fondamentalement, dans l'alternance des temps narratifs; uniquement, dans un des fragments analysés coexistent différentes modifications : le *Kyrie* de Rossini, correspondant au

15.3, concentre dans sa constitution à un *flashback* intra-filmique (l'action de raviver le passé filmé par Enrique à partir du scénario d'Ignacio ; second niveau narratif du long-métrage de 2004), une pause, trois allongements et deux ellipses, manifestation visuelle du décrit par la voix en *off*.

- Almodóvar propose une triple possibilité pour la musicalisation des minutes initiales et conclusives de ses fictions qui démontre la dualité structurelle et signifiante de la chanson : la double délimitation et sa position dans les génériques tant de début que de fin. Les contenus textuels des mélodies communiquent l'état animique des personnages principaux ; conditionnent, étant donné l'anticipation informative, ce qui arrive au long du montage; localisent géographiquement l'espace naturel filmé et/ou, répondent à l'identité de l'auto-permis inclusif, d'une portion stricte de la médiathèque musicale du réalisateur.

- La procédure diégétique s'exprime à travers un échantillonnage qui, dans le même temps, se forme selon une morphologie duale triplement constituée : à côté des systèmes d'émission, associés aux décennies spécifiques (tourne-disque/années 80, télévision/années 90 et radio/années 80 et récupération modernisée dans la version de 2013), se présentent les formes physiques dérivées des *playbacks*, les intonations duales et les humanisations des interprètes des partitions, avec paroles intégrées dans la bande sonore. Comme conséquence, l'activation de la reproduction du discours mélodique-textuel et/ou son « intonation » ou mise-en-scène supposent une appropriation par le personnage.

- Face à la dominance communicative directe de la partition interne à la réalité diégétique, les qualifiées comme « de fosse », selon la terminologie chioniste (1993 et *cfr.* Pp. 88-90 et 267-268 de cette recherche), se chargent, dans la plupart des cas, de l'accompagnement des résumés et des déplacements véhiculaires, en apportant la constante rythmique qui promeut la succession des images.

- Quant à sa distinction, on a aperçu deux tendances maintenues dans le traitement almodovarien : la confirmation *a posteriori* de la nature, la localisation du point d'émanation et les nommés comme va-et-vient pour le spectre sonore toutes dévoilent l'habituelle présence du qualifié comme « narrateur mélodique externe », chargé de mettre le silence final du discours musico-textuel.

Une fois disposées les principales conclusions significatives et structurales dérivées des résultats obtenus dans le chapitre 4, la première des hypothèses particulières, complémentaire depuis le point de vue analytique, postulait que

a) Les thèmes avec paroles qui configurent le recueil des chansons filmiques almodovarien anticipent ou renforcent les informations (visuelles et/ou dialoguées) et les actions des personnages qui participent activement et conditionnellement du devenir discursif.

Sa confirmation nouvellement déterminée exposée précédemment est corroborée à travers les approches qui se résument ensuite

- Dans 28 des 70 fragments musicalisés, les compositions avec recours textuel accomplissent un rôle anacrusique en dévoilant au spectateur une série de données qui, ultérieurement, se matérialisent ou verbalisent dans l'univers diégétique en exerçant comme un cordon ombilical qui, de manière inhérente, connecte plusieurs séquences du montage.

- Comme complément de l'antérieur, les finals ouverts prototypiques de l'œuvre almodovarienne, genèse des post-récits dont la paternité revient au récepteur du message filmique, comptent dans deux occasions (*Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* et *Attache-moi !*) avec des chansons positionnées dans ses dernières minutes qui participent à l'initiation des nouvelles narrations.

- Dans les restants intégrants de l'univers, adjoint aux paroles mélodiques communicatrices des émotions, des pensées et inclus des commandements et des demandes des personnages principaux. Elles s'érigent d'autres qui possèdent la capacité évocatrice du temps passé (également, canal expressif des individus intra-diégétiques avec lesquels se sont liées) et celles qu'en accomplissant avec la naturalisation de l'espace fictionnel récréent ses ambients sonores en enveloppant des actions et des dialogues.

- De même, on a vérifié la multifonction résidant dans les différentes chansons ; réalité qui favorise, entre autres choses, que l'établissement de la limite idiomatique avec sa conséquente perte informative, pour une partie des spectateurs, n'empêche pas la manifestation des autres possibilités narratives identifiées.

La deuxième hypothèse fractionnaire récupère une des premières approches ; ceci puisque des confrontations dérivées du positionnement initial et final de la composition avec paroles et la

concession des secondes manifestants pour son énonciation déterminent qu’au contraire les dernières bénéficient de l’inexistence de référence diégétique. Elle délimite son expression, les charges d’incorporer au spectateur à l’univers frictionnel si elles répondent aux directrices du silence ; une dichotomie qui origine ce pensé secondaire et pour lequel on avait prévu que

b) L’expression partielle du discours mélodique avec recours textuel, n’affecte que négativement la signification du fragment narratif. Dans celui ci est reconnue et se compare dans l’exercice informatif à ces déroulés la forme complète.

Étant latente sa confirmation dans les lignes préalables, cette défense se soutient dans les résultats suivants de l’analyse

- Selon le disposé, la restriction inclusive qui régit les présences des chansons débutantes des fictions almodovariennes ne nie pas, ni réduit sa fonctionnalité, ni sa capacité communicative.

- La partialité peut se définir comme un stylème auctorial, puisque, avec l’indépendance d’un pourcentage majeur ou mineur expressif résultant, on reconnaît en plus les occasions que l’expression complète, qualifiée par le distinctif de la particularité, et en se caractérisant, dans certains cas, par le début manifestant *in media res*.

- La restriction expressive se définit en termes de totalité pour les exemples des partitions avec portée vocalique-textuel énoncées de formes multiples dans une même narration. Avec l’exception de *Nur nicht aus Liebe Weinen*, le reste partage le fait de sa reproduction pratiquement totale dans une des ses inclusions impliquant les autres par son augmentation structurelle ou la répétition. Sélections expressives qui, pour l’approximation initialement disposée, répondent à l’identité leitmotivique que le réalisateur respecte également en ce concernant à l’attribution à un même personnage, le signifié communicatif et/ou à un espace concret.

Adjointe à cette conjonction, autre qui s’exprime de manière contraire, au vu que, opposant des autres deux formules décrites de la manifestation physique musicale intradiégétique, le *playback* se régit, dans sa généralité, pour l’« intonation » complète de la chanson ; modèle stable qui venant en se succédant, invite à l’inclusion de la suivante hypothèse particulière et dans laquelle la stratégie de la vocalisation d’un discours mélodique impropre, est son noyau central. Ainsi, s’avait prédéterminé que

c) Le *playback*, comme tendance inclusive et énonciative, exerce une double fonction : expressive (des sentiments et pensées des personnages) et communicative (en portant des données qui déterminent l'interprétation du texte cinématographique).

Il existe une dualité des rôles narratifs qui, une fois examinés les fragments de l'univers, répondent à son identité. Ils impliquent la confirmation de la réflexion en se soutenant dans ces approches

- La conversion du personnage dans le *je* émetteur/intonateur mélodique suppose *per se* l'identification d'une action communicative, bien que, dans les cas des imitations, l'appropriation du contenu textuel ne soit pas assez déterminante.

- Ce type de proposition présente, dans la majorité des cas, un trait complémentaire qui est la qualification de ce type d'interventions, comme publiques ou privées en se vérifiant quand un des membres du groupe est le destinataire du message musical existant. En conséquence, une direction spécifique du procès communicatif fait de la chanson le moyen expressif du personnage, une sorte d'assistant de la théorie de Propp (*Les racines historiques du conte merveilleux*).

- Le rôle que la partition avec paroles assume dans ce type de portion narrative est également perceptible à travers le statisme, qui donne son importance au montage dans sa manifestation. La caméra, pour le général, adopte un regard contemplatif qui fait du spectateur, un membre important de l'auditoire. Elle donne de l'intérêt au personnage en renforçant la condition défendue de l'appropriation.

- Pendant l'énonciation, le réalisateur *manchego* nie les synchronies entre les déroulements des phrases musicales et la planification naissant une dualité discursive. En conséquence, quand la mélodie se trouve dans son point moyen, l'image se modifie tenant comme répercussion directe la considération de ce que la première agit comme recours conducteur en déterminant la continuité du message visuel.

Les trois dernières hypothèses maintiennent le grade de corrélation établi entre les présentées dans les pages antérieures. Ainsi, et, en récupérant des idées exposées dans le « Marco teórico », la confirmation de la première est irréfutable, puisque

d) La constitution du recueil des chansons almodovariennes se modifie, depuis la perspective des genres de composition, en parallèle à la procédure de mûrir du réalisateur et s'exprime selon le principe de l'alternance dominance-négation, en proposant un recul au point original avec les deux derniers long-métrages.

La description offerte dans ce chapitre, ainsi comme, dans le premier alinéa de l'analyse et les donnés présents dans la table 1 (pp. 275-276) sont clairvoyants dans ce sens, si bien, qu'on considère opportun d'inclure d'autres conclusions achevées

- Les bandes-sons de *La piel que habito* et *Les amants passagers* récupèrent les styles pop-rock, avant-garde et latin modifiant le national pour celui de la chanson sentimentale. En plus, la production de 2013 permet l'inclusion totale de ses deux chansons directrices qu'on définit à la colonne de la fiction de 1980.

- La récupération que les partitions avec paroles *indie* expérimentent à partir du 2006, implique une domination de l'anglais qui, préalablement restreint à la présence de *Do the swim* et quelques phrases intonnées par Almodóvar&McNamara, n'avait eu aucune manifestation. Ainsi, on a reconnu une correspondance entre la langue et le genre de la partition exprimée avec la forme suivante : à la conjonction référée se somment celles de l'espagnol-rythmes latins, boléro et sons nationaux ; allemand, français, italien, espagnol et brésilien-chanson sentimentale et thèmes pop-rock-espagnol, italien et anglais.

- Cette internationalisation linguistique se manifeste, de même, dans sa distribution pendant les quatre décennies filmographiques : dans les années 80 se reconnaissent des mélodies interprétées en allemand, français et italien, en plus de l'espagnol ; ce dernier domine les dix années suivantes avec l'unique exception du wolof de *Tajabone* ; le brésilien met la différence quant à la troisième et dans laquelle *La mauvaise éducation*, film autobiographique qui permet de multiples connections avec *La loi du désir*. Elle récupère l'italien également présent dans cette fiction; pendant que la dualité espagnol-anglais qui s'établit avec *Volver* se maintient inaltérée jusqu'à le titre du 2011 dans lequel *Pelo amor de amar* suppose une continuité en parallèle de *Por toda a minha vida* due sa position primaire dans les titres qu'initient ses décennies respectives.

- La globalité se manifeste aussi en termes auctoraux et d'interprétation, si bien que c'est l'accent national indéniable qui domine dans le recueil de chansons. En tout cas, Almodóvar

radiographie les courants populaires musicaux avec le résultat de que tous les continents comptent, au moins, avec un représentant dans la bande-son originale, avec l'indépendance de ses portions diégétiques manifestant. Ainsi, le cas de l'Océanie correspond avec Little Nell-*Do the swim* et celui de l'Asie, avec Hussein Al Jasmi- *Bawada'ak*.

- L'alternance référée dans l'hypothèse est reconnue en tant que telle, si le boléro prédomine entre les années 1983 et 1997 avec les silences établis dans *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* Et *Attache-moi !* Sa négation est remplacée, en premier lieu, par la chanson sentimentale et, après, par le modèle avant-gardiste. Précisément, la première détient une stabilité inclusive qui, dans un petit nombre, partage avec le genre *pop-rock*; contrairement au rythme latin, qui peut être considéré comme un schéma musical mineur dans la filmographie examinée. La sonorité proprement espagnole est niée dans la dernière décennie ayant protagonisé la précédente.

- Toutes ces références découvrent, en même temps, que la période dénommée « Búsqueda y muestra de otro Almodóvar » (correspondante, unitairement, à *En chair et en os*) suppose, par la suite, une modification musicale parallèle à l'internationalisation de son œuvre, en impliquant l'ouverture aux sons indépendants nord-américain et anglais cités.

L'allusion à la chaîne de successions qu'on a décrite pour les cinq items qualificateurs de la courante populaire, ainsi que comme les références au modèle de composition d'avant-garde, supposent la confirmation de la cinquième hypothèse partielle pendant laquelle on a disposé que

e) Le triumvirat stylistique « classique/avant-gardiste/populaire » proposé par Holguín³⁶¹ dans la décennie des 90 maintient son applicabilité dans l'actualité, si bien, que se produisent concessions et reformulations de ses paramètres désignatifs et qualificateurs.

Cette affirmation conserve sa validité en tant que

- Continuant avec la collaboration avec Iglesias, qui été précédé par Bonezzi, Morricone et Sakamoto comme compositeurs des partitions originales, Almodóvar maintient dans les musicalisations de ses bandes-sons un modèle orchestral et leitmotivique implanté par Max Steiner, réflexe de la dominance de la tradition historique et résultat globalisateur des cinématographies externes au cadre hollywoodien.

³⁶¹ *Cfr.* 1994, pp. 191-192 et pp. 154-155 de ce travail.

- En plus, le propre recueil de chansons compte avec le *Kyrie* de Rossini entre ses intégrants, conséquemment, l'application du concept triple est possible et de forme spécifique pour les compositions objet d'étude.

- Les reformulations désignatives s'identifient, surtout, dans les cas des partitions avec des paroles avant-gardistes, des rythmes latins et des sons nationaux : les premières amplifient les limites de son échantillonnage en modulant de l'espagnol caractéristique de la *Movida*, à ces schémas représentatifs des cadres anglais et américain ; les propres de l'espace sud-américain se distinguent entre elles, surtout, pour les présences des instruments inhérents à sa culture populaire pendant que le mélodiquement espagnol pose un exemple de divers *palos* du *flamenco* et formules de composition traditionnelles. Pour sa part, les définies comme *pop-rock* et chanson sentimentale partagent respectivement *grosso modo*, ses instrumentalisations et l'influence de la courante européenne.

La dernière hypothèse suppose le premier cas d'une confirmation en même temps qu'une réfutation de sa nature conjonctive et les chiffres numériques qui répondent à la double défense proposée, puisque, selon s'avait exposé

f) Les chansons de l'univers répondent, en termes généraux, à une double qualification : sont préexistantes et versions.

La vérification de la possible évolution souffert par chacune des 58 partitions avec paroles depuis sa conception et jusqu'à son inclusion dans l'œuvre almodovarienne révèle que

- Uniquement, 18 d'entre elles nient la préexistence comme dénominateur distinctif. Une précédente de la connaissance et conséquente popularisation qui expédie à une période temporelle concrète, puisque, si on met l'attention de forme spécifique sur les dates de l'écriture mélodique, la plupart du recueil des chansons se concentre dans celle compris entre les années 50 et 80.

- Pour sa part, 26 compositions avec portée vocalique-textuelles sont originales face aux 19 versions reconnues étant remarquables. Le parcours que les trois types de partitions établis dans la table 1 (pp. 275-276) effectuent au long de la filmographie analysée : pendant que la décennie des 80 se définit par la dominance de l'original (14 cas contrairement aux cinq des versions), la suivante inverse les données (quatre originales, la moitié des liées à un interprète et/ou schéma stylistique

concret). Elle retourne à la proposition initiale dans la troisième (six originales et quatre versions), érige l'actuelle comme déterminante de l'ampliation de ses unités constitutives, puisque, les données sont similaires (les deux chansons de *Les amants passagers* se correspondent avec les enregistrements de ses correspondants artistes pendant que les trois de *La piel que habito* sont versions).

De cette manière, l'action d'approfondir dans la filmographie almodovarienne posée depuis la perspective de la partition avec paroles, comme habitante de la bande sonore qui possède une fonctionnalité narrative, a permis l'accomplissement des objectifs établis. Ils dévoilent et comprennent les rôles tant structuraux que de signifié, qui exercent dans les différentes fictions, en distinguant la relevance que son contenu textuel détient non seulement pour son exercice informative sous-jacent et quant au contenu discursif dans lequel s'exprime, aussi, pour le spectateur qui, « obligé » à concentrer son intérêt aux manifestations musicales pour les regards contemplatifs qui attise la caméra et l'importance que lui donne le narrateur au *je* interprète, assume comme naturalisé sa condition communicative. La chanson se caractérise, ainsi, par un respect distinct des autres résidents du spectre sonore et auxquels, pour l'habituel silence remarque sa condition dominante. Par celle-ci, selon le défendu, il oriente au devenir discursif, étant ce *continuum* directeur, qui guide aux images liées et à l'interprétation du spectateur qui, devant la générale inexistence d'autre réclame textuel, identifie dans le mélodique la charge informative fondamentale pour la qualification et la décodification du texte cinématographique.

L'autre aspect remarquable est la condition fonctionnelle narrative qui réside *per se* dans la reconnaissance effectuée par Almodóvar, quant à la localisation des chansons dans ses scénarios, devenant assignées à un rôle signifiant constructeur et qu'on a vérifié avec l'analyse filmique effectué dans cette Thèse Doctorale. La première conséquence est le renforcement, depuis la propre perspective de l'examen externe, du préconçu dans l'exercice interne de la création et, comme deuxième conséquence, la révélation de l'identité auctorial, qui bat dans son traitement et qualification constitutives. Une conséquence qui se manifeste à travers une palette d'options, dans laquelle une d'entre elles, selon les cas, se définit comme dominante, de par son identification à un nombre majeur d'exemplifications. Ainsi, on a proposé pour le cas de la conversion diégétique de la chanson, la restriction manifestante et, également, on s'a aperçu, entre autres examens, que sa

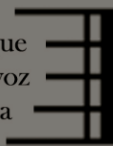
tendance inclusive et de silence se régit pour le double court direct, qui favorise l'identification du point d'émanation ou que, pour le général, elle suit la même planification (moyens et premiers plans) dans les jeux musicalisés. Almodóvar s'érige, en conséquence, comme un cinéaste des répétitions, de conceptualisations leitmotiviques pour le cas des traitements des fragments narratifs dans lesquels s'exprime un discours mélodique avec un contenu textuel.

A cela s'ajoute que la configuration de son recueil de chansons, ne répond pas aux directrices banales, supposant l'alternance et le jeu de dominances qui s'établissent entre les schémas de composition, structure reflet de sa propre situation émotionnelle et personnelle. Comme ses personnages, dans certaines fictions, expressions intra -filmiques et partielles de lui-même, le réalisateur s'exprime dans son cinéma à travers ses chansons. Hypothèse qui a reconnu dans diverses occasions, qu'il est impossible de nier ce qui, normalement, est présent dans son univers. Cela est du à un seul motif : on dérive de lui, c'est une partie de son être. La couleur rouge, les téléphones, l'amour, le désir, la mort, la figure maternelle... Signes d'identité dérivées d'un auto-apprentissage et auxquelles se somment les partitions avec paroles, métaphorisées dans ces disques de vinyle qui habitent les étagères de Pablo Quintero, manifestation diégétisée de l'activité cueilleuse effectuée par le même *manchego*. Invariabilité des éléments qui non seulement ont participé à l'établissement de la personnalité créative en favorisant et facilitant sa reconnaissance en tant que stylèmes auctoriaux ; elles sont, dans sa réalité existentielle, les voies communicatives qu'il emploie pour l'émission de son message. Un message dans lequel la composition avec portée vocalique-textuel, comme il se succède dans ses fictions, communique celui que, contrairement, il préfère ne pas transmettre à travers les autres intégrants du texte filmique, qui seraient l'image ou le dialogue. Parce qu'ayant produit la même émotion en lui préalablement, il poursuit pour se recréer dans le spectateur. Les chansons sont les mots d'un créateur qui, accompagnées d'une base mélodique, déterminent l'effet communicatif qu'il désire produire. Un échantillonnage de sentiments qui, noués à son spécifique devenir discursif, habitent et s'expriment aux résidents dans l'univers fictionnel. Une sélection pour des long-métrages qui, comme un autre personnage, participerait d'une altération de la nature informative, s'ils étaient modifiés ou niés par un silence, ainsi comme, une perte d'identité pour les récits qu'il contient. Chansons pour une filmographique dans laquelle la phrase qui finit le monologue d'Agrado dans *Tout sur ma mère* suppose son

principal trait différentiel « parce qu'on est plus authentique quand on ressemble le plus à ce qu'on a rêvé de soi-même » et Almodóvar est unique quant à sa manière achevée de préparer une identité versée, démembrée en toute et chacune de ses narrations ; ceci comme pour mettre en évidence, les connections qui peuvent s'établir entre elles à différents niveaux. Ceci en se convertissant dans le reflet de ce Pedro Almodóvar auquel il voudrait ressembler dans un futur et qui es incapable, dans l'actualité, de se détacher de tout ce qu'il identifie et signifie. Chansons, en définitive, par et pour une vie filmique.

6 ● Discusión y aplicaciones

“Los cortes sonoros se practican en dos universos: son una parte del tiempo del que se escucha y una porción del mensaje de quien se expresa”. Pierre SCHAEFFER | “Porque siempre ha mostrado un cariño hacia mi música y, cuando digo mi música, no es a mi voz y a mi forma de hacerlo, si no, también, a mi música a la que amo, que es el flamenco, a las músicas populares como la copla, el tango, el bolero... Gracias”. Miguel POVEDA





La figura metafórica del *polyŕpus theorŕcus* que se refirió en las primeras líneas del segundo capítulo se recupera con motivo de la heterogeneidad de planteamientos derivada del análisis de los fragmentos integradores del universo y de la que se desprende una serie de consideraciones que, concluyendo este trabajo de investigación, supone una revisión del contenido abordado desde una perspectiva crítica a la par que inauguradora en tanto que, durante su elaboración, se ha percibido una serie de aspectos que, dada la relativa novedad indicada para el ámbito de estudio de la música cinematográfica en el panorama español, puede emplearse como origen para futuros trabajos al igual que profundizaciones doctorales.

6.1. Una auto-crítica: la discusión de la investigación.

En este primer apartado se efectúa una auto-valoración con el objetivo de presentar aquellos aspectos que han podido restar profundidad al examen ocasionando la presencia de puntos débiles y explicar la ausencia de una variable de análisis dado su elevado carácter de parámetro puro musical el cual suponía un cierto distanciamiento de la valoración musivisual propuesta.

En cuanto a los primeros, uno de los fallos que se ha podido cometer es el concerniente a las dimensiones del corpus de estudio. Integrado por las reiteradas 58 canciones y los 70 fragmentos derivados de su manifestación en los respectivos montajes, las características compositivas y estilísticas de las primeras han supuesto aproximaciones a diferentes niveles que, en algunos casos, han conllevado un cierto distanciamiento de la perspectiva narrativa aplicable. A pesar de que es evidente la necesidad de profundizar en el cancionero filmico almodovariano dado el paralelismo que su constitución manifiesta con respecto a la maduración personal y creativa del cineasta-autor, el estudio podría haberse beneficiado de una focalización en uno de los géneros compositivos o, incluso, en el conjunto popular concediendo lugar de expresión a especificidades como, por ejemplo, los resultados derivados de la comparativa de las secuencias musicalizadas por uno de ellos, la planificación propuesta para el mismo caso, la comprobación de si un determinado estilo queda asociado a un prototipo de personaje concreto, etc. Posibilidades, todas ellas, que se erigen

como futuras líneas de investigación. Relacionado con esto, la segunda equivocación en la que se ha podido incurrir es la derivada del ejercicio investigador efectuado para con el origen de las canciones y sus habituales evoluciones así como lo relativo a las concreciones acerca de sus autores y/o intérpretes originales y aquellos otros seleccionados por Almodóvar determinándose su relativa identidad innecesaria, aunque, por el contrario, manteniéndose su interés para el caso de las adaptaciones justificado por el rol activo que presenta el realizador en cuanto al componente textual. Si bien a lo largo de la bibliografía consultada se repite la afirmación de que su cancionero es una muestra de su mediateca particular y que sus inclusiones en las diferentes narraciones responden a un interés narrativo e, incluso, emocional (en tanto equiparación del espectador con el/los personaje/s y el propio narrador), el desvelamiento de la elección de una voz o conjunto concreto o una grabación específica, entre otras cuestiones, necesita de la entrevista para su manifestación ya que, a pesar de que en varios de los libretos de los CDs de las bandas sonoras comercializados y en algunos trabajos el manchego sí lo justifica para determinadas concreciones, su composición mayoritaria queda comprendida por la interrogación explicativa. Otro de los posibles ámbitos de estudio futuros que, concretamente, se orientaría hacia el descubrimiento y comunicación de ese Almodóvar musical inherente al cinematográfico y, por ende, a su condición autoral al mismo nivel. En definitiva, para estos dos aspectos, el fallo reconocido habría sido inferior de haberse adoptado la premisa del “menos es más”: si se hubieran concedido páginas a la mera descripción del grupo de canciones, el análisis podría haberse concentrado, a tenor de lo expuesto, en una muestra de cuyo examen habrían surgido resultados igualmente interesantes y relevantes. En todo caso, tampoco puede obviarse la necesidad de la valoración conjunta máxime si se tiene en cuenta la defensa de su rol como manifestante de la evolución creativa del realizador.

En lo referente a la exclusión de la variable o parámetro analítico, se trata de la dinámica. Referida en el capítulo teórico (*cfr.* P. 53), es una de las claves fundamentales en la interpretación de toda partitura al presentar un espectro variable que cubre las diferencias de intensidad sonoras comprendidas entre el *pianissísimo* y el *fortissísimo* que es complementa por otros como los *crescendo*, *diminuendo* y los *sforzando* citados en páginas anteriores. Sin embargo, estas directrices que son apreciables, por ejemplo, en el *mezzo piano* mediante el que Veloso entona el estribillo de *Cucurrucucú paloma* guiado por el lamento subyacente en la letra o el *piano* bajo el que

Montiel interpreta el “Quizás, quizás, quizás” de la canción de título homónimo y en el que se reconocen ciertos reflejos de la seducción quedan a disposición de la constitución de la banda de sonido en la producción cinematográfica. Lo que se quiere decir con esto es que si, generalmente, en la partitura instrumental la dinámica es determinante en la orientación perceptiva derivada del protagonismo que se le concede a través de sus componentes a pentagramas específicos; en la canción (sobre todo, en la popular), este tipo de recursos se rige por la estabilidad equitativa que, asimismo, asume algún tipo de modificación en algunos estribillos o compases determinados (clímax), mientras que en una pieza audiovisual estas indicaciones participan del juego de dominancias que se ha venido explicando: de acuerdo a lo matizado en la presentación de los análisis y consiguientes conclusiones, los vaivenes coexistentes a los que se encuentra expuesta la canción en el espectro sonoro implican la identificación de *diminuendos y crescendos* artificiales. Determinismos que pueden comprobarse al cotejar las características de la partitura con letra en el desarrollo narrativo filmico y las propias de las grabaciones que, según lo referido, en el caso del cancionero almodovariano han supuesto, entre otros casos, la disminución gradual del volumen en los casos finales de *A good thing* y *I’m so excited* siendo catalogados, en consecuencia, como *fades out*³⁶². Al mismo tiempo, ha de recordarse que lo que interesaba con la realización de esta Tesis Doctoral era conocer las técnicas y procesos a través de los cuales el realizador manchego integra a las canciones en sus discursos cinematográficos no siendo tan determinante las manifestaciones dinámicas propias de las composiciones (lo que sería ese ejercicio puramente musical referido).

Por último, el resultado del examen que ha supuesto una sorpresa ha sido la dominancia de la originalidad del cancionero. Manifestando de forma continua su gusto por las versiones (es más, diversas de las citas que así lo atestiguan han sido incluidas en el “Marco teórico”), la profundización en las partituras con letra seleccionadas a lo largo de su filmografía ha revelado que su porcentaje representante no es tan elevado como se había supuesto a raíz de estas afirmaciones. Una concepción primigenia que encuentra a su igual en el propio ejercicio cinematográfico del realizador español: únicamente con dos producciones surgidas de obras literarias y otra con un guión co-

³⁶² En este sentido, y ampliando lo defendido, ante la imposibilidad de poder aplicar las variables de la dinámica de forma naturalizada, se propone acoplar su terminología a la del montaje sonoro filmico determinando las equidades de los *fade in* y *fade out* con los *crescendo* y *diminuendo* prototípicos del lenguaje musical.

firmado (además de la participación de su hermano en la concepción cinematográfica de la novela de Jonquet), las restantes cintas almodovarianas responden al calificativo de la concepción y realización primigenia, abogando el cineasta manchego por este mismo rasgo distintivo en sus bandas sonoras (de hecho, a pesar de las composiciones preexistentes instrumentales empleadas durante las primeras grabaciones, respuesta, como se ha recogido al inicio del trabajo, a las restricciones económicas; la columna general a este nivel puede ser catalogada, igualmente, de original, sobre todo, por la presencia mantenida de Iglesias en ocho de los 19 títulos siendo Bonezzi, Morricone y Sakamoto los que hacen acto de presencia autoral en cinco de los restantes).

Por tanto, un conjunto de debilidades que, intentando ser reducidas al máximo con los análisis propuestos y las asociaciones establecidas, evidencia necesidades aproximativas analíticas completivas que, según se ha venido disponiendo en cada caso, apuntan a posibles líneas de estudio futuras las cuales aumentarían el acceso al ente creador y, sobre todo, a su concepción musicalizadora a través de la partitura con letra; una que, regida por la originalidad, metaforiza, precisamente, a la propia labor creativa del realizador quien participa de todas y cada una de las fases de la concepción de su relato como medio por el que imprime su identidad.

6.2. Todo sobre Almodóvar: la contribución analítica a la disección de su universo creativo.

La principal aportación científica que supone *Canciones para una filmografía* en el imaginario del análisis de la producción cinematográfica de Pedro Almodóvar es la comprobación de que su condición autoral también está presente en la concepción narrativa de la canción. Si se recuerda lo expuesto en las primeras páginas de esta investigación, uno de los motivos justificadores de su realización era la inexistencia de exámenes sobre la funcionalidad de las partituras con letra integradas en los montajes habiendo protagonizado alusiones superficiales, por lo general, guiadas por la fórmula inclusiva del *playback* o la relación con el género narrativo musical. Sin embargo, las preguntas sobre las consecuencias estructurales e informativas derivadas de sus expresiones durante los desarrollos narrativos aún no se habían planteado como tampoco abordado sus

posibles respuestas. En este sentido, los análisis planteados en el capítulo 4 han permitido el acceso a ese otro indicador autoral, hasta ahora, oculto confirmando que a este nivel musical específico, el realizador manchego se rige también por la continuidad, por una serie de directrices mantenidas que permite esa agrupación en conjuntos definidos por el estilema creativo o la tendencia, esperando la definida por esta última el engrosamiento de la obra cinematográfica para mantener este estatus, o, al contrario, erigirse a través de su contraria. En consecuencia, se aporta un valor indicativo que permite el reforzamiento del trazo de la figura del cineasta-autor a través de la constancia de los planteamientos descrita y que se presenta acompañada de una evolución que, a pesar de estar regida por su propia maduración, participa de la reformulación de tendencias y esquemas previos; reflejo, nuevamente, de la sólida identidad creativa residente en Almodóvar y que, por ese primer adjetivo calificativo, favorece la identificación derivada del estatismo configurador descrito. Por tanto, un trabajo de identidad académica conducido por la necesidad del descubrimiento de lo inaccesible que complementa a los heterogéneos precedentes señalando, como se detalla a continuación, nuevas líneas de investigación que, en busca de elaborar el retrato más preciso posible del director manchego, demandan el análisis de aquellos ámbitos que reiterados enunciativa y referencialmente todavía ocultan parcelas creativas inexorables a su identidad autoral.

Ahora bien, en paralelo al desarrollo de este trabajo y, sobre todo de la elaboración del diseño metodológico, uno de los problemas que se ha percibido cuando el objeto de estudio es la canción y no la partitura instrumental es la citada inexistencia de un modelo específico o, cuando menos, próximo a su realidad conformante. De esta manera, la dualidad o combinación metodológica aplicada se erige como otra aportación necesaria a tenor del protagonismo que este tipo de composición está adquiriendo. La propuesta presentada en el tercer capítulo se establece, igualmente, como una base estructural sobre la que pueden apoyarse nuevos esquemas que, concentrados en determinadas variables o, incluso, reformulando lo aplicado, contribuyen a la delineación de un sistema de examen específico para este integrante concreto de la banda de sonido. Una realidad derivada de la relevancia que, como se viene recordando, presenta la composición con pentagrama vocálico-textual en la obra cinematográfica del manchego.

6.3. Entre el autor y su obra: líneas no tan divergentes para nuevas profundizaciones.

A pesar de que en las páginas previas se han aludido con motivo de su derivación de los postulados planteados, en las siguientes líneas se presentan las posibles continuaciones y ampliaciones analíticas que se pueden efectuar para con lo extraído del análisis propuesto en esta Tesis Doctoral. Se trata de

- La creación de un modelo analítico híbrido en el que los límites inherentes al examen propiamente musical (clásico) y los derivados de la aproximación audiovisual (por lo general, más concentrados en este discurso que en la sinergia constructora y significativa para con el melódico) se eliminen favoreciendo un equilibrio examinador.
- La actualización de la terminología adecuada a las nuevas realidades creativas y expresivas promoviendo la cohabitación entre lo puramente musical y lo filmicamente sonoro originando, en consecuencia, una serie de conceptos de aplicación universal.
- La búsqueda e implantación de la multiplicidad designativa que catalogue a las diferentes posibilidades de la fisicidad melódica intradiegetica y para las que el término “*playback*”, en su concepción cinematográfica, supone una negación de rasgos diferenciadores.
- La revisión de la teoría de Claudia Gorbman (1987) dada la nueva identidad constituyente de la banda sonora y consiguientes propuestas musicalizadoras que, en ocasiones, regidas por la individualidad del realizador, acaban por evidenciar modelos imitados y compartidos.
- El establecimiento y la comprobación de la intertextualidad a nivel macroestructural; desvelamiento de la alteración y condicionamiento que el pentagrama vocálico-textual asume cuando es integrado en relatos independientes.
- La ampliación referencial, la acotación calificativa y los consiguientes distintivos derivados de la función narrativa y espacial geográfica cuando la partitura con letra es versionada y asume nuevos rasgos al surgir la cuestión de si se trata de una misma condición u otra realidad.
- La revisión de la comparativa entre los porcentajes y características inclusivas y manifestantes de las canciones y las partituras originales ampliando, al mismo tiempo, los resultados obtenidos por Cornejo en su investigación (2005).

- El examen del cancionero almodovariano desde perspectivas unitarias (géneros compositivos, estilos, épocas, etc.) pudiéndose descubrir otra serie de fórmulas y estilemas que corroboren el rol activo que la composición con recurso textual ostenta en la creación cinematográfica del manchego.

En definitiva, una serie de propuestas que, a pesar de surgir de la individualidad del cineasta estudiado, denota la necesidad de una revisión de la teoría musical fílmica apenas modificada desde la publicación de las reflexiones de Gorbman y Chion (1993 y 1997), figuras centrales de la misma, pero, en cierto grado, obsoletos para una Historia que se distingue por su constante evolución.

6.4. *Polýpus* aplicativo: el resultado de la diversidad constituyente de la obra fílmica actual.

La heterogeneidad teórico-analítica que define a esta investigación se revierte en sus posibles aplicaciones al distinguirse un destinatario múltiple en términos de recepción y aplicación. Nueve son los ámbitos susceptibles de interés, algunos de ellos híbridos, los cuales se identifican en correlación a lo expuesto en las páginas precedentes. Son

1. **Comunicación audiovisual:** habiéndose erigido su narrativa como el epicentro de examen, se considera que este trabajo puede ser empleado tanto por los estudiantes como por los doctores y especialistas en este campo de estudio al ofrecer la referida profundización en la musicalización de las ficciones de Pedro Almodóvar desde la perspectiva selectiva de la canción como uno de sus miembros constitutivos desgranando las tendencias de tratamiento que ejemplifican la funcionalidad de la canción. Un examen que proporciona, por tanto, una ampliación y consiguiente reforzamiento del modelo metodológico habitual.

2 y 3. Según lo expuesto, esta investigación ha implicado el desvelamiento de una serie de fórmulas y marcas autorales a la par que de modelos creativos y significativos que señalan, directamente, a la **Historia del Cine** en su doble vertiente para este caso concreto; es decir, mundial o **general y española**. Anexionada al anterior por su pertenencia a los estudios audiovisuales, el realizador manchego es uno de los máximos representantes de la producción nacional, pero, al mismo tiempo, ha sido equiparado fuera de sus fronteras con otros directores

como Stanley Kubrick, Woody Allen, Tarantino o, incluso, los referidos Buñuel y Bergman, entre otros. De esta forma, el retrato musical ofrecido a lo largo de estas páginas puede favorecer el desarrollo de una biografía cinematográfica que se amolde a las preexistentes incorporando aquellos detalles de reciente identificación y que, por su cualidad representante, fomente su interés para los historiadores cinematográficos españoles y extranjeros participando, al mismo tiempo, de todas las propuestas comparativas que, a falta de estudios protagonizados colectivamente por los calificados como “cineasta-autor”, puedan promocionar el establecimiento de esta figura creativa fílmica a partir de semejanzas y diferencias y que, a tenor de lo defendido inicialmente, encuentra a uno de sus referentes melódicos en los binomios fundados a partir de las relaciones mantenidas con determinados compositores y que, como se ha descubierto a raíz de esta investigación, también puede expresarse a través de la canción y sus géneros y estilos compositivos.

4 y 5. Manteniendo el interés en el ámbito fílmico, otro conjunto de receptores que puede interesarse por este trabajo es el conformado por los **miembros** de los **equipos sonoro y musical** de las producciones del séptimo arte, dado que, por un lado, se han evidenciado estrategias compositivas del espectro sonoro que denotan la ya citada necesidad de una revisión de la teoría de Gorbman (*Unheard melodies. Narrative film music*) y que se materializa a través de esas fórmulas inhabituales guiadas por los intereses narrativos y estructurales; mientras que, por el otro, los encargados de las escrituras de las partituras originales se ubican, actualmente, en un escenario compartido con aquellos artistas propios de la música popular e independiente, alteradores de la conformación clásica de la columna sonora derivada del protagonismo concedido a la partitura con letra. Con este análisis se ha demostrado que la conjunción constituyente no sólo es posible, también es positiva al confirmarse sinergias significantes y funcionales que incluso apuntan a nuevos modelos conceptuales: si la canción, anteriormente, era el miembro extraño de la banda sonora, el que figuraba en un menor número; a día de hoy, su relevancia ha propulsado el posicionamiento secundario de las concepciones originales instrumentales. De este modo, los compositores pueden servirse de *Canciones para una filmografía* para corroborar que la unicidad es igualmente posible a través de decisiones como la masa orquestal o familias de instrumentos seleccionadas, el compás, los modos compositivos o las posibilidades aglutinadoras residentes en la adaptación, paradigma de la comprensión recíproca de que la melodía con pentagrama vocálico-

textual puede acoger en su seno a células integradoras de la banda sonora instrumental sin necesidad de perder sus distintivos catalogadores.

Asimismo, y recuperando al primero de los ámbitos referidos, este trabajo también cuenta entre sus potenciales destinatarios a los estudiantes y especialistas interesados en la Historia y la teoría de la **música cinematográfica**.

6 y 7. Próximo al anterior, la **musicología** es otro de los ámbitos que puede beneficiarse de esta Tesis Doctoral; especialmente, por el aspecto derivado de las versiones y las propias evoluciones que han sufrido los géneros y estilos compositivos a partir de la global y *glocalización* descritas. Asimismo, surge en paralelo otra de las áreas que pueden encontrar puntos de interés en estas páginas y que es la de la **sociología**. La apropiación al marco español que promueve Almodóvar al reproducir a composiciones y voces de otros escenarios geográficos en sus ficciones, representativas de lo nacional, supone esa alteración diferenciadora que si bien no es silenciada en su completitud sí pierde, en cierto grado, a esa condición catalogadora, demostración del engranaje constituyente y significativo del que participa y que supone la reiterada condición unitaria de los largometrajes del realizador español. De hecho, a raíz de este postulado surgen otros dos. En primer lugar, el impacto que su filmografía ha supuesto para el descubrimiento o recuperación de determinados artistas musicales (lo que, en términos históricos, proporciona datos para su valoración evolutiva incluso para lo concerniente a la influencia que el “retroceso” o acceso que esa voz o conjunto puede tener para la adquisición de referencias melódicas plasmadas, posteriormente, en nuevas composiciones; y en segundo, como consecuencia directa, las acciones de *marketing* y publicidad que, como se ha defendido, suponen un doble beneficio: los encargados de las entonaciones de las partituras con letra forman parte de los recopilatorios y CDs específicos de las bandas sonoras aumentando los límites de un posible público potencial; la creación cinematográfica es complementada por nuevos productos culturales que refuerzan la identidad creativa de quien la firma y, por ende, de su universo artístico. Una demostración, en definitiva, de la actividad del séptimo arte contemporáneo sustentada en la sinergia abordada por Reay (2004); guiada, en cierta medida, por los intereses comerciales y económicos y que sociológicamente pueden hacer de Almodóvar un objeto de estudio en tanto factoría sustentada en la creación y mantenimiento de la productora familiar teniéndose en cuenta, entre otras posibles líneas analíticas, el impacto que una

determinada canción puede tener para el público en función de su posicionamiento, número de segundos concedidos para su expresión, etc.

8. Extendiendo los límites de las líneas precedentes, la existencia del *fandom* (concepto que denomina a los fans, al conjunto de aficionados) almodovariano también invita a su consideración como receptor de este trabajo. Con una comunidad en expansión regida, *grosso modo*, por las películas producidas y en actual período de concepción (como ejemplificación, la página de la red social Facebook dedicada a la próxima cinta del manchego, *Silencio*, cuya primera publicación data del 5 de enero del 2015 habiéndose conocido su título tres días antes a raíz de la publicación de una entrevista en el periódico inglés *Financial Times*), la figura y obra del manchego son objeto de seguimiento propulsado, al mismo tiempo, por él mismo y su equipo a través de las diferentes fórmulas referidas con anterioridad. En ese interés de acceder con el mayor rigor y profundidad posibles a su mundo creativo y fílmico, lo expuesto en estos seis capítulos contribuye a ese desmembramiento del cineasta-autor desde una perspectiva distinguida que, habiendo originado los productos discográficos y promovido referencias superficiales, aporta los reiterados estilemas autorales complementarios y reforzadores de la defensa de que, en efecto, la identidad almodovariana se rige por el principio de la reiteración-conexión, justificante de lo identificado e identificable. Por tanto, los fans acceden a un contenido que facilita no sólo la comprensión de un lenguaje narrativo determinado y personalista, también a la propia identidad del realizador revertida en ese cancionero que, si bien concebido como una manifestación de su mediateca particular, aun no había sido puesto a disposición de las variables propuestas ni, en consecuencia, desvelada su evolución constituyente y realidades manifestantes anexas.

9. Por último, y sin por ello ser menos relevante, el ámbito de la *lingüística* también puede percibir aspectos de interés en esta investigación; más específicamente en la modulación que el contenido textual de la composición melódica sufre en función de determinismos constituyentes narrativos y, en un plano secundario, de la variabilidad surgida por su acomodación a otros relatos recuperándose, por consiguiente, al principio de la intertextualidad. De este modo, la palabra, como relevancia y diferenciadora de la canción en el continente musical, condiciona a la libertad constructora y expresiva subyacente en la partitura puramente instrumental y en la que son las decisiones compositivas retratadas en el capítulo 2 las que, en su conjunción, determinan el

significado de su mensaje. Por el contrario, y en términos generales, en la poseedora de letra es este recurso el que actúa como reclamo orientador acoplándose las restantes directrices de escritura y manifestantes con el objetivo de remarcar el discurso expresivo inherente a la palabra. Sin embargo, su condición integradora en el texto fílmico implica que su descodificación e interpretación dependa de este continente produciéndose una influencia dual: mientras que la canción, según lo descrito, es comprendida como una fuente informativa que condiciona al devenir narrativo; su valoración es dependiente del relato en el que se expresa produciéndose la asignación de contenido en función de las realidades descritas y los personajes que las habitan. Así se ha propuesto con precedencia defendiéndose, incluso, que, si bien una composición con pentagrama vocálico-textual de una temática concreta puede volverse a integrar en otra ficción almodovariana, su valor informativo quedará regido por esa nueva historia estructurada a la que se ancla. Una alteración de su textualidad, producto de esa expresión interna genettiana, que desvela el efecto preciso de su condición secundaria en un continente creativo de mayor dimensión.

La pluralidad de la identidad artística almodovariana y, sobre todo, su participación activa en todas y cada una de las fases creativas de sus producciones explica esta diversidad de posibilidades aplicativas e intereses derivados de la lectura de esta Tesis Doctoral. El personalismo subyacente en su obra, motivo fundamental para su reconocimiento y estabilidad, se manifiesta a través de estos ámbitos que, más allá de anunciar al Almodóvar autor, escritor, director, germen expresivo a todos los niveles de sus ficciones, es, también, un sello, una marca, un estilo que, en aras de la concepción diversificada de la cultura actual, aprovecha su pieza cinematográfica para originar otro conjunto de productos que, en lugar de redundar en lo expuesto audiovisualmente, realzan la figura del ente creador, del artista, del cineasta-autor con la consecuencia del afianzamiento de un individualismo que únicamente se manifiesta a través de aquello que cumple con las necesidades expresivas demandadas; aquello que ostenta *per se* al propio distintivo de lo almodovariano.

7

Fuentes documentales ● consultadas

*El cine también
se lee
Pedro Almodóvar*

Bibliografía.

Narrativa y teoría cinematográfica general.

AFFRON, C. (1982). *Cinema and sentiment*. Chicago, Londres: University of Chicago Press

AUMONT, J. y MARIE, M. (2012). *L'analyse des films*. París: Armand Colin (2ª edición, primera en 2004). Colección “Cinéma”

AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M. y VERNET, M. (1989). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós Comunicación

BETTETINI, G. (1975). *Cine: lengua y escritura*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. Colección “Breviarios”

BOILLAT, A. (2009). “La ‘diégèse’ dans son acception filmologique. Origine, postériorité et productivité d’un concept”. *CiNéMAS: revue d’études cinématographiques*, volumen 19, números 2-3, pp. 217-245. Consultado el 5 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.erudit.org/revue/cine/2009/v19/n2-3/037554ar.pdf>³⁶³

CARTAS, I. (2011). “Narrativa musical”. En GARCÍA, F. y RAJAS, M. (Coords.) *Narrativa audiovisual: los discursos* (pp. 261-271). Madrid: Editorial Icono14. Colección “Estudios de Narrativa”

CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Comunicación. Colección “Comunicación Cine”

CHÂTEAUVERT, J. (1992). “Il faut trouver la voix”. *CiNéMAS: revue d’études cinématographiques*, volumen 3, número 1, pp. 64-77. Consultado el 28 de enero de 2014. Recuperado de <http://www.erudit.org/revue/cine/1992/v3/n1/1001180ar.pdf>

CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus. Colección “Humanidades”

DELEUZE, G. (1985). *Cinéma et pensée*. (Curso impartido entre octubre de 1984 y junio de 1985). París: Université Paris 8. Vincennes-Saint-Denis. Recurso disponible en la página web *La*

³⁶³ Todas las referencias a páginas webs han sido verificadas con fecha 25 de mayo de 2015. En caso de no existir correspondencia, se precisa para cada uno de los casos.

- voix de Gilles Deleuze en ligne*. Consultado el 29 de mayo de 2014. Recuperado de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=311
- GARCÍA, F. y RAJAS, M. (Coords.) (2011a). *Narrativas audiovisuales: el relato*. Madrid: Editorial Icono14. Colección “Estudios de Narrativa”
- (2011b). *Narrativas audiovisuales: los discursos*. Madrid: Editorial Icono14. Colección “Estudios de Narrativa”
- (2011c). *Narrativas audiovisuales: mediación y convergencia*. Madrid: Editorial Icono14. Colección “Estudios de Narrativa”
- GARCÍA, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra. Colección “Signo e imagen”
- GARDIES, A. y BESSALEL, J. (1992). *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. París: Les Editions du Cerf. Colección “7^e Art”
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Editions du Seuil. Colección “Essais”
- (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Editions du Seuil. Colección “Poétique”
- GOLIOT-LÉTÉ, A. y VANOYE, F. (2007). *Précis d’analyse filmique*. París: Armand Colin. Colección “128. La collection universitaire de poche. Cinéma Image”
- LAGNY, M. (1994). “Le film et le temps braudélien”. *CiNéMAS: revue d’études cinématographiques*, volumen 5, números 1-2, pp. 15-39. Consultado el 5 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.erudit.org/revue/cine/1994/v5/n1-2/1001002ar.pdf>
- MARINIELLO, S. (1994). “Techniques audiovisuelles et réécriture de l’histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma”. *CiNéMAS: revue d’études cinématographiques*, volumen 5, números 1-2, pp. 41-56. Consultado el 5 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.erudit.org/revue/cine/1994/v5/n1-2/1001003ar.pdf>
- METZ, C. (1978). *Essais sur la signification au cinéma. Tome I* (4^a edición, primera en 1968). París: Editions Klincksieck
- (1981). *Essais sur la signification au cinéma. Tome II* (3^a edición, primera en 1972). París: Editions Klincksieck
- (1991). *L’énonciation impersonnelle ou le site du film*. París: Méridiens Klincksieck

- MITRY, J. (1973). *Esthétique et psychologie du cinéma. 2. Les formes* (3ª edición, primera en 1965). París: Editions Universitaires. Colección “Encyclopédie universitaire”
- (1999). *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras* (5ª edición, primera en 1978). Madrid: Siglo XXI de España. Colección “Artes”
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. (2006). “La ‘pensée du dehors’ dans *L’image-temps* (Deleuze et Blanchot)”. *CiNéMAS: revue d’études cinématographiques*, volumen 16, números 2-3, pp. 12-31. Consultado el 5 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.erudit.org/revue/cine/2006/v16/n2-3/014613ar.pdf>
- WOLLEN, P. (1969). *Signs and meaning in the cinema*. Bloomington, Londres: Indiana University Press. Colección/Serie “The Cinema One”

Sonido y música en el cine.

- ABHERVÉ, S.; BINH, N. T. y MOURE, J. (Dir.) (2014). *Musiques de films. Nouveaux enjeux*. París: Les Impressions Nouvelles. Colección “Caméras subjectives”
- ADORNO, T. W. y EISLER, H. (2005). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos
- BERTHOMIEU, P. (2004). *La musique de film*. París: Klincksieck. Colección “50 questions”
- ALCALDE, J. (2007). “Pautas para el estudio de la música cinematográfica”. *Área abierta*, 16 (Marzo), pp. 1-9. Consultado el 17 de marzo de 2013. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0707130006A/4160>
- (2010). *Música y Comunicación. Puntos de encuentro básicos*. Madrid: Editorial Fragua. Colección “Biblioteca de Ciencias de la Comunicación”
- BLOCH-ROBIN, M. (2011). *Théorie et pratique de la musique vocale au cinéma: l’œuvre de Carlos Saura*. [Tesis Doctoral no publicada]. École Doctorale ‘Cultures et Sociétés’/Laboratoire LISAA (Littératures, Savoirs et Arts). Université Paris-Est Marne-La-Vallée, Francia
- BROWN, R. S. (1994). *Overtones and undertones. Reading film music*. Berkeley: University of California Press
- CHION, M. (1985). *Le son au cinéma*. París: Cahiers du Cinéma, Editions de l’Etoile
- (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós. Colección “Comunicación”

- (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós. Colección “Comunicación Cine”
- (1999). *El sonido. Música, cine, literatura....* Barcelona: Paidós. Colección: “Comunicación”
- COLÓN, C. (1993). *Introducción a la Historia de la Música en el cine. La imagen visitada por la música*. Sevilla: Alfar
- COLPI, H. (1963). *Défense et illustration de la musique dans le film*. París: Société d’édition de recherches et de documentation cinématographique
- CUETO, R. (2003). *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares, Comunidad Autónoma de Madrid (CAM)
- DE ARCOS, M. (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España
- FRAILE, T. (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo*. [Tesis Doctoral no publicada]. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Salamanca, España. Repositorio Documental *Gredos*. Recuperado de <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/18374>
- (2010). *Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, Festival Ibérico de Cine. Colección “Cine”
- GÉRTRUDIX, M. (2003a). “Escuchar, mirar, crear. Apuntes sobre la creatividad musical en el medio cinematográfico”. *Revista Icono 14*, año 1, volumen 2, pp. 80-93. Consultado el 07 de marzo de 2014. Recuperado de <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/454>
- GORBMAN, C. (1987). *Unheard melodies. Narrative film music*. Londres: Indiana University Press
- GRYZIK, A. (1984). *Études cinématographiques. Le rôle du son dans le récit cinématographique*. París: Lettres Modernes, Minard
- GUILLOT, E. (Coord.) (2008). *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular*. Valencia: Avantpress
- IGLESIAS, E. (2008). “Zapatero a tus zapatos (o los extraños casos de los músicos convertidos en cineastas”. En GUILLOT, E. (Coord.) *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular* (pp. 139-167). Valencia: Avantpress
- INGLIS, I. (Ed.) (2003). *Popular music and film*. Londres: Wallflower Press

- JOST, F. (1992). “De la musicalité avant toute chose...”. *CiNéMAS: revue d'études cinématographiques*, volumen 3, número 1, pp. 8-18. Consultado el 28 de enero de 2014. Recuperado de <http://www.erudit.org/revue/cine/1992/v3/n1/1001175ar.pdf>
- KARLIN, F. (1994). *Listening to movies. The film lover's guide to film music*. Nueva York: Schirmer Books
- KARLIN, F. y WRIGHT, R. (2004). *On the track. A guide to contemporary film scoring* (2ª edición revisada, primera en 2002). Nueva York, Londres: Routledge
- KNIGHTS, V. (2007). “Queer pleasures: the bolero, camp and Almodóvar”. En POWRIE, P. y STILWELL, R. (Eds.). *Changing tunes: the use of pre-existing music in film* (pp. 91-104). Aldershot: Ashgate
- LACK, R. (1999). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra. Colección “Signo e Imagen”
- LITWIN, M. (1992). *Le film et sa musique. Création et montage*. París: Romillat
- METTLER, P. (1992). “Music in Film : Film as Music”. *CiNéMAS: revue d'études cinématographiques*, volumen 3, número 1, pp. 34-42. Consultado el 28 de enero de 2014. Recuperado de <http://www.erudit.org/revue/cine/1992/v3/n1/1001178ar.pdf>
- NIETO, J. (2003). *Música para la imagen. La influencia secreta* (2ª edición). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores
- PACHÓN, A. (2007). *Música y cine: géneros para una generación*. Badajoz: Diputación de Badajoz
- PADROL, J. (2007). *Diccionario de bandas sonoras*. Madrid: T&B Editores
- PORCILE, F. (2014). “Heureux tandem: Pedro Almodóvar&Alberto Iglesias”. En ABHERVÉ, S.; BINH, N. T. y MOURE, J. (Dir.). *Musiques de films. Nouveaux enjeux* (pp. 75-83). París: Les Impressions Nouvelles
- POWRIE, P. y STILWELL, R. (2007). *Changing tunes: the use of pre-existing music in film*. Aldershot: Ashgate
- REAY, P. (2004). *Music in film. Soundtracks and synergy*. Londres: Wallflower Press
- RODRÍGUEZ, J. (2001). *Ennio Morricone: música, cine e historia*. Badajoz: Diputación de Badajoz
- ROMÁN, A. (2008). *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visor Libros
- SEDAÑO, A. M. (2006). *La música contemporánea en el cine*. Málaga: Universidad de Málaga

- VIEJO, B. (2008). *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project*. Madrid: Akal. Colección “Música”
- VILLANI, V. (2008). *Guide pratique de la musique de film. Pour une utilisation inventive et raisonnée de la musique au cinéma*. París: Editions Scope, Maison du Film Court. Colección “Tournage”
- WRIGHT, R. (2003). “Score vs. Song: art, commerce and the H factor in film and television music” en INGLIS, I. (Ed). *Popular music and film* (pp. 8-21). Londres: Wallflower Press
- XALABARDER, C. (2006). *Música de cine. Una ilusión óptica*. Estados Unidos: Libros en red

Teoría e Historia de la música.

- CAELEN-HAUMONT, G. y BEL, B. (2001). “Subjectivité et émotion dans la prosodie de parole et du chant : espace, coordonnées et paramètres”. Comunicación presentada en el *Colloque International Emotions, Interactions et Développement*. Grenoble, Francia. Consultado el 5 de diciembre de 2012. Recuperado de <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/25/63/91/PDF/1888.pdf>
- DEL PRADO, J. (2006). “La música y la letra: acordes y disonancias”. En REBOUL, A.-M. (Ed.). *Palabra y música*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- DONINGTON, R. (1986). *La música y sus instrumentos*. Madrid: Alianza Editorial
- FOUCE, H. (2007). *La música pop y rock*. Barcelona: Editorial UOC. Colección “Dúo. 2 libros en 1”
- FERNÁNDEZ-CID, A. (1982). “El sainete lírico”. *Revista de folklore*, número 18, pp. 194-198. Consultado el 25 de noviembre de 2014. Recuperado de http://www.funjdiaz.net/folklore/07_ficha.php?ID=162
- FUBINI, E. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial. Colección “Alianza Música”
- FRITH, S. (2006). “La industria de la música popular”. En FRITH, S.; STRAW, W. y STREET, J. (Eds.). *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización* (pp. 53-86). Barcelona: Ma Non Troppo
- FRITH, S.; STRAW, W. y STREET, J. (Eds.) (2006). *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Barcelona: Ma Non Troppo

- GÉRTRUDIX, F.; GÉRTRUDIX, F. Y GÉRTRUDIX, M. (2009). *Palos y estilos del flamenco*. Madrid: Bubok Publishing
- GÉRTRUDIX, M. (2003b). *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto. Colección “Laberinto Comunicación”
- GROUT, D. J. y PALISCA, C. V. (2001). *Historia de la música occidental*. Volumen II. (Ampliación de la 3ª edición). Madrid: Alianza. Colección “Música”
- GUILBAULT, J. (2006). “La world music”. En FRITH, S.; STRAW, W. y STREET, J. (Eds.). *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización* (pp. 237-256). Barcelona: Ma Non Troppo
- KOSMICKI, G. (2006). “Musiques savantes, musiques populaires: une transmission?”. Conferencia impartida en la Cité de la Musique (París) en el marco de sus *Clases magistrales* el 28 de noviembre de 2006. Consultado el 4 de diciembre de 2012. Recuperado de <http://guillaume-kosmicki.org/pdf/musiquespopulaires&musiquessavantes.pdf>
- LERDHAL, F. y JACKENDOFF, R. (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Ediciones Akal. Colección “Música”
- MICHELS, U. (1996). *Atlas de Música*. Volumen I (8ª reimpresión, primera edición en 1982). Madrid: Alianza Editorial. Colección “Alianza Atlas”
- POCHÉ, C. (1997). *La música árabe-andaluza*. Madrid: Ediciones Akal. Colección “Músicas del mundo”
- PODESTÁ, J. (2007). “Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización”. *Ciencias Sociales*, número 19, segundo semestre, pp. 95-117. Consultado el 26 de febrero de 2014. Recuperado de http://www.revistacienciasociales.cl/archivos/revista19/pdf/rcs19_6.pdf
- RÍOS, M. (1997). *Ayer y hoy del cante flamenco*. Madrid: Ediciones ISTMO. Colección “Fundamentos”
- SAOUD, R. (2004). *The Arab contribution to music of the western world*. Manchester: Foundation for Science Technology and Civilisation. Consultado el 15 de mayo de 2014. Recuperado de <http://www.muslimheritage.com/uploads/Music2.pdf>
- SCHAEFFER, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza. Colección “Música”

TÉLLEZ, J. L. (1981). *Para acercarse a la música*. Barcelona: Salvat Editores. Volumen 19. Colección “Salvat *Temas Clave*”

Pedro Almodóvar y su producción.

ALBADALEJO, M. *et al.* (1988). *Los fantasmas del deseo: a propósito de Pedro Almodóvar*. Madrid: Aula 7

ALLINSON, M. (2006). *A Spanish labyrinth: the films of Pedro Almodóvar* (Primera edición en 2001). Londres, Nueva York: I.B. Tauris

ALMODÓVAR, P. (1990). *Talons lointains*. [Guión no publicado]. Madrid. Ejemplar consultable en el “Espace Chercheurs” de la *Cinémathèque Française* (París)

———(1995). *La fleur de mon secret* (Guión bilingüe). Madrid: El Deseo y Editions du Levant

———(1997). “*Carne trémula*”. *El guión*. Barcelona: Plaza&Janés

———(2002a). “*Hable con ella*”. *El guión*. Madrid: El Deseo, Ocho y Medio (Libros de cine)

———(2002b). “*Parle avec elle*”. *Dossier de presse*. París: Pathé

———(2002c). “*Tout sur ma mère*”. *Scénario bilingue*. París: Cahiers du Cinéma. Colección “Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma”

———(2004). “*La mala educación*”. *Un guión de Pedro Almodóvar*. Madrid: El deseo, Ocho y Medio (Libros de cine). Colección “Espiral”

———(2006). “*Volver*”. *Un guión de Pedro Almodóvar*. Madrid: El deseo, Ocho y Medio (Libros de cine). Colección “Espiral”

———(2011). *Patty Diphusa y otros textos*. (6ª edición revisada y actualizada). Madrid: Editorial Anagrama. Colección “Compactos”

ARROYO, M. D. (2011). “*Pepi, Luci, Bom...* Trásgresión sexual y cultura popular”. *Revista Icono 14*, volumen 9, número 3, pp. 256-274. Consultado el 07 de marzo de 2014. Recuperado de <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/44>

BERTHIER, N. (2012). “Pedro Almodóvar: au commencement était la Movida...”. *Savoirs en prisme*, número 1, pp. 77-91. Consultado el 23 de diciembre de 2012. Recuperado de http://www.univ-reims.fr/gallery_files/site/1/1697/3184/9681/30077/35237.pdf

- BOQUERINI (Francisco M. Blanco) (1989). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones JC. Colección “Directores de cine”
- BREMARD, B. (2003). *Le cinéma de Pedro Almodóvar: tissages et métissages*. Lille: Atelier National de Réproduction de thèses
- CASTRO, A. (Coord.) (2010). *Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones JC
- CORNEJO, G. (2005). “Un laberinto de pasiones. La música en el cine de Pedro Almodóvar”. En ZURIÁN, F. A. y VÁZQUEZ, C. *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del congreso internacional ‘Pedro Almodóvar’* (pp. 371-382). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha
- D’LUGO, M. (2006). *Pedro Almodóvar*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press. Colección “Contemporary Film Directors”
- D’LUGO, M. y VERNON, K. M. (Eds.) (2013). *A companion to Pedro Almodóvar*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing
- DUNCAN, P. y PEIRÓ, B. (Eds.) (2011). *Les archives de Pedro Almodóvar*. Colonia: Taschen
- EATON, A. W. (Ed.) (2009). *Talk to her*. Londres, Nueva York: Routledge. Colección “Philosophers on film”
- EPPS, B. y KAKOUDAKI, D. (Eds.) (2009). *All about Almodóvar. A passion for cinema*. Minneapolis, Madrid: University of Minnesota Press
- EVANS, P. W. (1996). *Women on the verge of a nervous breakdown*. Londres: British Film Institute. Colección “BFI Modern Classics”
- FORGIONE, A. P. (2003). *Spiando Pedro Almodóvar. Il regista della distorsione*. Nápoles: Giannini Editore. Colección “Quaderni di Cinema”
- GARCÍA DE LEÓN, M. A. y MALDONADO, T. (1989). *Pedro Almodóvar, la otra España cañí. (Sociología y crítica cinematográfica)*. Ciudad Real: Excma. Diputación Provincial. Colección “Biblioteca de autores y temas manchegos”
- GUTIÉRREZ, O. (2011). *Pedro Almodóvar, director, guionista, productor y fotógrafo*. [Tesis Doctoral no publicada]. Departamento de Ciencias de la Información. Universidad de La Laguna, España. Soportes Audiovisuales e Informáticos de la Universidad de La Laguna. Serie *Tesis Doctorales*. Recuperado de <ftp://tesis.bbt.ull.es/ccsyhum/cs474.pdf>
- HOLGUÍN, A. (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra. Colección “Signo e Imagen/Cineastas”

- LAMEIRAS FERNÁNDEZ, M.; CARRERA FERNÁNDEZ, M. V. y RODRÍGUEZ CASTRO, Y. (2013). “*La piel que habito*”. *InterseXiones*, número 4, pp. 145-162. Consultado el 29 de septiembre de 2014. Recuperado de <http://intersecciones.es/Numero4/06.pdf>
- LÓPEZ, D. (2010). “‘Laberinto de pasiones’. 1982”. En CASTRO, A. (Coord.). *Las películas de Almodóvar* (pp. 27-42). Madrid: Ediciones JC
- MARTÍN, L. (2008). “La (in)diferencia sexual en la comedia posmoderna almodovariana”. En RUIZ, A. P. (Coord.). *Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica. Seminario de análisis filmico* (pp. 11-48). Granada: Diputación de Granada y Trama&Fondo
- MAZZOCCHI, G. (1996). “Pedro Almodóvar: una scrittura contro?”. En Actas de la Associazione Ispanisti Italiani (AISPI). *Congreso “Scrittori ‘contro’: modelli in discussione nelle letterature iberiche”* (15- 16 de marzo de 1995) (Pp. 265-277). Roma: Bulzoni Editore. Consultado el 2 de marzo de 2013. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/07/07_263.pdf
- MÉJEAN, J-M. (2007). *Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ma Non Troppo, Robinbook. Colección “Cine”
- (2012). *Almodóvar, les femmes et les chansons*. París: L’Harmattan. Colección “Audiovisuel et Communication”
- MURCIA, C. (1995). *Femmes au bord de la crise de nerfs’. Pedro Almodóvar. Étude critique*. París: Nathan. Colección “Synopsis”
- NAITZA, S. y PATANÉ, V. (1992): *¡Folle, folle, folle Pedro! Il cinema di Pedro Almodóvar*. Cagliari: Tredicilune
- OBADIA, P. (2002). *Pedro Almodóvar, l’iconoclaste (Pepi, Kika, Victor, Manuela et les autres)*. Condé-sur-Noireau, Paris: Editions du Cerf-Corlet. Colección “7° Art”
- OLARTE, M. (2009). “¿Creación incidental o reutilización de música preexistente?: Parámetros de análisis en la música del cine de Almodóvar”. En ALONSO, C., GUTIÉRREZ, C. J. y SUÁREZ-PAJARES, J. (Eds.) *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní* (pp. 633-644). Madrid: ICCMU. Recurso disponible [En línea]. Consultado el 11 de marzo de 2014. Recuperado de <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/76662>
- PELAYO, I. (2011). “Performance drag y parodia en *Tacones lejanos*. Una lectura queer”. *Revista Icono 14*, volumen 9, número 3, pp. 160-176. Consultado el 07 de marzo de 2014. Recuperado de <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/105>

- POLOTTO, M. L. (2010). *Representación y catarsis: ‘Hable con ella’ de Pedro Almodóvar. Articulación y efectos de la teoría brechtiana*. [Tesis de Licenciatura no publicada]. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Católica de Argentina. Recuperado de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/representacion-catarsis-hable-ella-almodovar.pdf>
- POYATO, P. (2007). *Guía para ver y analizar “Todo sobre mi madre”. Pedro Almodóvar (1999)*. Valencia, Barcelona: Editoriales Nau Llibres y Octaedro
- ROYO-VILLANOVA, J. (2006). *Almodóvar, ‘mon amour’*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy. Colección “Biografías y Memorias”
- SEGUIN, J-C. (2009). *Pedro Almodóvar. Filmer pour vivre*. París: Editions Orphys. Colección “Culture Hispanique. Imágenes”
- SMITH, P-J. (2000). *Desire unlimited. The cinema of Pedro Almodóvar* (2ª edición). Londres, Nueva York: Verso. Colección “Critical studies in Latin American and Iberian Cultures”.
- (2005). “La estética de Almodóvar”. En ZURIÁN, F. A. y VÁZQUEZ, C. *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del congreso internacional ‘Pedro Almodóvar’* (pp. 141-146). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha
- SOTINEL, T. (2007). *El libro de Pedro Almodóvar*. París, Madrid: Cahiers du Cinéma, El País. Colección “Grandes directores”
- (2010). *Pedro Almodóvar*. París: Cahiers du Cinéma. Colección “Maestros del cine”
- STRAUSS, F. (2004). *Conversations avec Pedro Almodóvar* (Nueva edición aumentada, primera en 2000). París: Cahiers du Cinéma
- (Ed.) (2006). *Almodóvar on Almodóvar*. (Edición revisada, primera en inglés en 1996). Londres: Faber and Faber
- TABUENCA, M. (2011). “El ‘leit motiv’ de la estética de Pedro Almodóvar analizado a través de la cartelística de su obra”. *Index.comunicación*, número 1, pp. 89-144. Consultado el 12 de febrero de 2014. Recuperado de <http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/21/19>
- VARDERI, A. (1996). *Severo Arduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*. Madrid: Editorial Pliegos

- VERNON, K. M. (2005). “Las canciones de Almodóvar”. En ZURIÁN, F. A. y VÁZQUEZ, C. *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del congreso internacional ‘Pedro Almodóvar’* (pp. 161-176). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha
- (2009). “Queer Sound. Musical Otherness in Three Films by Pedro Almodóvar”. En EPPS, B. y KAKOUDAKI, D. *All about Almodóvar: A passion for cinema* (pp. 51-70). Minneapolis: University of Minesota Press
- VERNON, K. M. y MORRIS, B. (Eds.) (1995). *Post-Franco, postmodern. The films of Pedro Almodóvar*. Westport, Connecticut, Londres: Greenwood Press
- VIDAL, N. (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales
- VV. AA. (2004). *Pedro Almodóvar*. París: Les éditions indépendantes. Colección “Les Inrocks2”
- VV. AA. (2006). *Almodóvar: Exhibition!* (Catálogo de exposición). París, Madrid: Editions du Panama, Cinémathèque Française, El Deseo
- ZURIÁN, F. A. (2005). “Mirada y pasión. Reflexiones en torno a la obra almodovariana”. En ZURIÁN, F. A. y VÁZQUEZ, C. (Coord.) (2005). *Almodóvar el cine como pasión. Actas del congreso internacional ‘Pedro Almodóvar’* (pp. 21-44). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha
- ZURIÁN, F. A. y VÁZQUEZ, C. (Coord.) (2005). *Almodóvar el cine como pasión. Actas del congreso internacional ‘Pedro Almodóvar’*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha

Historia, teoría y crítica del cine español.

- AGUILAR, C. (2007). *Guía del cine español*. Madrid: Cátedra
- BERTHIER, N. y SEGUIN, J.-C. (Eds.) (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez. Colección “*Collection de la Casa de Velázquez*”
- FEENSTRA, P. (2006). *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). A corps perdu*. París: L’Harmattan. Colección “Champs visuels”
- LÓPEZ, J. L. (2005). *El nuevo cine español. De Almodóvar a Amenábar*. Madrid: Notorius Ediciones
- MARSH, S. y NAIR, P. (Eds.) (2004). *Gender and Spanish cinema*. Nueva York, Oxford: Berg
- PAYÁN, M. J. (2001). *Cine español actual*. Madrid: Ediciones JC

TRIANA-TORIBIO, N. (2003). *Spanish national cinema*. Londres, Nueva York: Routledge

Otros títulos consultados.

CASTILLA, C. (1989). *Teoría del personaje* (Compilación). Madrid: Alianza Editorial

CERVERA, R. (2002). *Alaska y otras historias de la Movida*. Barcelona: Penguin Random House.

Edición del E-Book consultable en Google libros. Consultado el 31 de octubre de 2014. Recuperado de <http://books.google.es/books?id=zmqZ-FL-VJkC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

FERNÁNDEZ, S. (2001). “La *glocalización* de la comunicación”. *Ámbitos. Revista andaluza de Comunicación*, números 7-8, pp. 151-163. Sevilla: Departamento de Periodismo II, Universidad de Sevilla. Consultado el 5 de febrero de 2014. Recuperado de <http://issuu.com/ambitoscomunicacion/docs/revista-comunicacion-ambitos-07-08?e=6000477/5677415#search>

FRYE, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

JOLY, Martine (1993). *Introduction à l'analyse de l'image*. París: Editions Nathan

JONQUET, T. (2012). *Mygale*. París: Editions Gallimard. Colección “Folio Policier”

PANOFSKY, E. (1989). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial

RUIZ, A. P. (Coord.). (2008). *Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica. Seminario de análisis fílmico*. Granada: Diputación de Granada y Trama&Fondo

TIRARD, L. (2003). *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores*. Barcelona: Paidós

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1971). *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Editorial Lumen. Colección “Palabra y gente”.

VV. AA. (1984). *La politique des auteurs. Entretiens avec dix cinéastes*. París: Editions de l'Etoile, Cahiers du Cinéma. Colección “Ecrits”

Discografía.

- BONEZZI, B. (1990). *Musique des films de Pedro Almodóvar* (Edición francesa) [CD]. Francia: Tabu
- (2004). *Almodóvar early films* (Edición internacional)[CD]. Madrid: Karonte Distribuciones
- MORRICONE, E. (1989). *‘Tie me up! Tie me down!’ Music from the Motion Picture Soundtrack. Music composed and conducted by Ennio Morricone* (Edición internacional) [CD]. Madrid: BMG ARIOLA
- VV.AA. (1992). *Talons aiguilles. Bande originale du film* (Edición francesa) [CD]. París: Island
- (1993) *‘Kika’. Original Film Soundtrack* (Edición internacional) [CD]. Madrid: Polygram Ibérica
- (1995). *‘La fleur de mon secret’*(Edición francesa) [CD]. París: Sony Music
- (1997). *‘En chair et en os’. Musique Original: Alberto Iglesias* (Edición francesa) [CD]. París: BMG/RCA
- (1999). *‘Todo sobre mi madre’. Banda sonora original de Alberto Iglesias.* (Edición española) [CD]. Madrid: Universal
- (2002a). *‘Parle avec elle’. Bande originale composée par Alberto Iglesias* (Edición francesa) [CD]. París: Universal y Milan Music
- (2002b). *Viva la tristeza! Pedro Almodóvar (Las canciones que escuchaba mientras escribía ‘Hable con ella’)* [CD]. Madrid: Milan Music
- (2004). *‘La mauvaise éducation’.Bande original d’Alberto Iglesias* (Edición francesa) [CD]. París: Sony Music
- (2006). *‘Volver’. Banda sonora original de Alberto Iglesias* (Edición española) [CD]. Madrid: EMI Music
- (2009). *‘Los abrazos rotos’. Banda sonora original de Alberto Iglesias* (Edición española) [CD]. Madrid: EMI Music
- (2011). *‘La piel que habito’. Banda sonora original de Alberto Iglesias* (Edición española) [CD]. Madrid: Sony Music, Ai Music y Quartet Records

Mediateca.

Fotografías.

Las siguientes referencias corresponden a los documentos consultados en la “Iconothèque” de la *Cinémathèque Française* (París). Para facilitar su lectura, se acude a las formas PLAT y TOUR para designar a las fotografías de plató (generalmente seleccionadas para las promociones y la publicidad correspondiéndose con momentos concretos del desarrollo filmico) y de rodaje (preparación de escenas y similares), respectivamente. Los títulos responden a los atribuidos a las diferentes unidades constituyentes del documento (carpeta) dedicado al realizador español así como a las indicaciones a los países anexos

¡Átame! (ESP, 1989): PLAT y TOUR (Guillermo Vilela, agosto de 1989)

En chair et en os (ESP-FRA, 1997): PLAT

Entre tinieblas (ESP, 1983): PLAT

Hable con ella (ESP, 2001): PLAT y TOUR (en ambos casos, Miguel Bracho)

Kika (ESP, 1993): PLAT y TOUR

La fleur de mon secret (ESP-FRA, 1995) : PLAT

La ley del deseo (ESP, 1986): PLAT

Laberinto de pasiones (ESP, 1982): PLAT

Matador (ESP, 1986): PLAT

Mujeres al borde de un ataque de nervios (ESP, 1988): PLAT

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (ESP, 1980): PLAT

Personnalité: instantáneas del realizador, en su mayoría, correspondientes a los primeros años de la década de los 90

¿Qué he hecho yo para merecer esto!! (ESP, 1984): PLAT

Tacones lejanos (ESP-FRA, 1991): PLAT y TOUR

Todo sobre mi madre (ESP-FRA, 1998): PLAT y TOUR (en ambos casos, Teresa Isasi)

Volver (ESP, 2005): PLAT

Partituras.

CHAPÍ, R. (n.d.). *La revoltosa. Sainete lírico en un acto. N.º 4: Dúo*. (López Silva, J. y Fernández Shaw, C., libretistas; partitura para piano y dúo de voces). Madrid: Pablo Martín Editor. Consultada el 01 de noviembre de 2014. Recuperada de http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/27/IMSLP76574-PMLP154183-CHAPI_Duo.pdf

FERRER, N. y VERLOR, G. (1964). *Un año de amor (C'est irreparable)*. (N. Ferrer, letra original; P. Almodóvar, versión en castellano; partitura para piano y voz). París: Editions Paul Beuscher-Arpège. Copia obtenida en la *Médiathèque Musicale* de París

GUERRERO, J. (n.d.). *Las espigadoras (La rosa del azafrán)*. (Romero y Sarachaga, F. y Fernández-Shaw, G., libretistas; partitura para piano y coro de voces mixtas –soprano, contralto, tenor y bajo-). Zaragoza: Diez Resina, J. M. y Moldón Ferreras, J. Consultada el 20 de enero de 2015. Recuperada de http://www.musicacoral.choruscantat.net/partituras/L/LA%20ROSA%20DEL%20AZAFRAN%20Las_espigadoras%20JacintoGuerrero.pdf

ROSSINI, G. (n.d.). *Messe solennelle à quatre parties, soli et chœurs*. (Partitura dos sopranos, dos contraltos, dos tenores, dos bajos, piano y órgano). París: Brandus&Dufour Éditeurs. Consultada el 06 de agosto de 2014. Recuperada de [http://imslp.org/wiki/Petite_messe_solennelle_\(Rossini,_Gioacchino\)](http://imslp.org/wiki/Petite_messe_solennelle_(Rossini,_Gioacchino))

Videografía

Largometrajes dirigidos por Pedro Almodóvar.

ALPHAVILLE (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2004). *Laberinto de pasiones*, [DVD]. Madrid. Colección “Un país de cine” de El País

COROMINAS, P. (Productor) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2003). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, [DVD]. Madrid. Colección “Un país de cine” de El País

EL DESEO, S.A. (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2002). *¡Átame!* [DVD]. Madrid. Distribuida por Manga Films

- EL DESEO, S.A. (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2002). *Hable con ella*, [DVD]. Madrid. Distribuida por Warner Home Video
- EL DESEO, S.A. (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2006). *Volver*, [DVD]. Barcelona. Distribuida por Cameo
- EL DESEO, S.A. (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2004). *La mauvaise éducation* (*La mala educación*. Edición francesa), [DVD]. París. Distribuida por Pathé
- EL DESEO, S.A. (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2009). *Los abrazos rotos*, [DVD]. Barcelona. Distribuida por Cameo
- EL DESEO, S.A. (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2012). *La piel que habito*, [DVD]. Barcelona. Distribuida por Cameo
- EL DESEO, S.A. (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2013). *Les amants passagers* (*Los amantes pasajeros*. Edición francesa), [DVD]. París. Distribuida por Pathé
- EL DESEO, S.A. y LAUREN Films (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2005). *Femmes au bord de la crise de nerfs* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Edición francesa). [DVD]. París. Distribuida por TF1 Vidéo
- EL DESEO, S.A. y LAUREN Films (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2005). *La loi du désir* (*La ley del deseo*. Edición francesa). [DVD]. París. Distribuida por TF1 Vidéo
- EL DESEO, S.A. y CIBY2000 (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (1991). *Talons aiguilles* (*Tacones lejanos*. Edición francesa especial con dos discos compactos), [DVD]. París. Distribuida por TF1 Vidéo y Ciby2000
- EL DESEO, S.A. y CIBY2000 (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2000). *Kika* (Edición francesa), [DVD]. París. Distribuida por TF1 Vidéo
- EL DESEO, S.A. y CIBY2000 (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2005). *La fleur de mon secret* (*La flor de mi secreto*. Edición francesa), [DVD]. París. Distribuida por TF1 Vidéo
- EL DESEO, S.A. y CIBY2000/France 3 (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (1997). *Carne trémula*, [DVD]. Madrid. Distribuida por BMG Video
- EL DESEO, S.A., RENN Productions y France2 Cinéma (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (1999). *Todo sobre mi madre*, [DVD]. Barcelona. Distribuida por Filmax Home Video

TESAURO, S.A. (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2005). *Dans les ténèbres (Entre tinieblas*. Edición francesa), [DVD]. París, Boulogne-Billancourt. Distribuida por TF1 Vidéo

TESAURO, S.A. y KAKTUS, S.A. (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2005). *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ? (¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Edición francesa). [DVD]. París, Boulogne-Billancourt. Distribuida por TF1 Vidéo

VICENTE, A. (Productor) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2006). *Matador* (Edición francesa), [DVD]. París. Distribuida por Films Sans Frontières 2

Archivo de Televisión Española (TVE).

Las piezas consultadas (9 y 10 de diciembre de 2013) se presentan por el nombre adjudicado por la cadena televisiva correspondiendo la fecha a la de su emisión³⁶⁴. Se encuentran englobadas bajo el título *Pedro Almodóvar: de La Mancha a Hollywood*. Recuperadas de <http://www.rtve.es/archivo/almodovar/>. Asimismo, merece precisarse que se trata de aquellas piezas que concentran su interés en el realizador habiendo quedado eximinas de alusión alguna las relativas y específicas a los equipos actorales de cada una de sus producciones. Junto a estas, las dedicadas a sus dos últimos largometrajes y que han contado con páginas webs específicas por parte de la televisión pública española, como se precisa en la nota al pie.

- 1982 *Pedro Almodóvar en 'Producción española'* (25/04) ^a
Pedro Almodóvar: Alcores (19/07) ^a
Pedro Almodóvar: Estreno 'Laberinto de pasiones' (02/10) ^a
- 1983 *Pedro Almodóvar: Actuación 1983* (12/03) ^a
Almodóvar y McNamara: actuación en 'La edad de oro' (26/07) ^a
Almodóvar y McNamara: entrevista en 'La edad de oro' (26/07) ^a
- 1984 *Fila siete: Entrevista a Pedro Almodóvar* (26/01) ^a
Pedro Almodóvar: 'Ahí te quiero ver' (22/11) ^a
- 1985 *Autorretrato - Pedro Almodóvar* (01/01) ^a
Almodóvar estrena cortometraje en 'La edad de oro' (29/01) ^a
Almodóvar interpreta 'Tatuaje' (10/04) ^a
Pedro Almodóvar: 'Con las manos en la masa' (11/09) ^a
- 1988 *Pedro Almodóvar: 'Viaje con nosotros'* (15/03) ^a

³⁶⁴ Igualmente, los diferentes cortes audiovisuales se presentan en el archivo agrupados según títulos generales y que, para facilitar su ubicación, se corresponden con el sistema siguiente en este caso: *De los 80 a la eternidad*. *Pedro Almodóvar en los archivos de TVE* - **a**; *Sus grandes éxitos* - **b** y *Los abrazos rotos* - **c**. Por su parte, los relativos a las ficciones de 2011 y 2013 se corresponden con estas referencias: *La piel que habito* (www.rtve.es/noticias/la-piel-que-habito) - **d** y *Los amantes pasajeros* (<http://www.rtve.es/noticias/los-amantes-pasajeros/>) - **e**.

- 1989 *Goya 1989: ‘Mujeres al borde de un ataque de nervios’* (21/03) ^a
- 1990 *Goya 1990: El sueño del mono loco* (11/03) ^a
Berlinalé: 1990, Pedro Almodóvar, Antonio Banderas y Victoria Abril presentan ‘Átame’ (12/03) ^a
- 1991 *Pedro Almodóvar: ‘Primeras damas’* (26/06) ^a
- 1993 *Pedro Almodóvar y Alex de la Iglesia entrevistados por ‘Acción mutante’* (14/03) ^a
- 1999 *‘Informe semanal’: Todo sobre Almodóvar: El director compete en Cannes por primera vez* (15/05) ^b
‘Días de cine’: Pedro Almodóvar mejor director en Cannes por ‘Todo sobre mi madre’ (31/05) ^b
- 2000 *Goya 2000: ‘Todo sobre mi madre’* (30/01) ^b
Almodóvar y McNamara: ‘Noches de guatiné’ (25/03) ^a
‘Todo sobre mi madre’ de Pedro Almodóvar, Oscar Mejor Película Extranjera (27/03) ^b
- 2002 *‘Informe semanal’: Almodóvar íntimo. ‘Hable con ella’* (02/03) ^a
- 2003 *‘Informe semanal’: Hollywood habla con Almodóvar* (15/02) ^b
Pedro Almodóvar gana el Oscar al Mejor Guión Original por ‘Hable con ella’ (2003) (24/02) ^b
- 2004 *‘Informe semanal’: Almodóvar: entre los muertos* (11/02) ^b
‘Informe semanal’: Almodóvar: Regreso a la adolescencia (06/03) ^b
- 2006 *‘Días de cine’: Pedro Almodóvar: estreno de ‘Volver’* (17/03) ^b
- 2007 *Goya 2007: ‘Volver’* (29/01) ^b
- 2008 *Entrevista a Pedro Almodóvar y Penélope Cruz en el ‘Telediario’* (13/03) ^c
Llega el ‘Día Almodóvar’ a Radio 3 (13/03) ^c
‘Versión española’: ‘Volver’ (15/03) ^c
Almodóvar comienza el rodaje de ‘Los abrazos rotos’ en Lanzarote (26/05) ^c
TVE visita el rodaje de Almodóvar (08/06) ^c
Tráiler de ‘Volver’: Almodóvar y las mujeres (14/07) ^b
Pedro Almodóvar termina ‘Los abrazos rotos’ (09/09) ^c
Pedro Almodóvar se encuentra sonorizando su última película, ‘Los abrazos rotos’ (12/12) ^c
- 2009 *Penélope Cruz y Pedro Almodóvar participan en ‘Versión española’ de TVE* (16/02) ^c
‘Días de cine’: Pedro Almodóvar y el estreno de ‘Los abrazos rotos’ (20/02) ^c
Entrevista a Pedro Almodóvar y Penélope Cruz en el Telediario (13/03) ^c
‘Versión española’ – ‘Volver’ (15/03) ^c
‘Corazón’ – El estreno de ‘Los abrazos rotos’ en Madrid (19/03) ^c
- 2010 *Antonio Banderas volverá a rodar a las órdenes de Pedro Almodóvar* (04/05) ^d
Durante 11 semanas, Pedro Almodóvar vivirá dedicado a ‘La piel que habito’, su nueva película (26/08) ^d
- 2011 *La primera entrevista a Pedro Almodóvar tras anunciarse que ‘La piel que habito’ va a Cannes* (15/04) ^d
Pedro Almodóvar, sobre ‘La piel que habito’: ‘Me da vergüenza decirlo pero me gusta la película que hemos hecho’ (15/04) ^d
‘Informe semanal’: en la piel de Cannes (21/05) ^d
‘La piel que habito’, de Pedro Almodóvar (Making-of) (23/08) ^d
‘La piel que habito’ – Tráiler (23/08) ^d
‘Anatomía de ‘La piel que habito’ (26/08) ^d
‘La piel que habito’, Almodóvar se deja la piel en su proyecto más arriesgado (31/08) ^d
Puesta de largo para ‘La piel que habito’, la nueva película de Almodóvar (29/08) ^d
Almodóvar íntimo (01/09) ^d
‘Días de cine’: ‘La piel que habito’, de Pedro Almodóvar (02/09) ^d
- 2012 *Claqueta final de ‘Los amantes pasajeros’ de Almodóvar* (13/09) ^c
Teaser de ‘Los amantes pasajeros’ (12/12) ^c
- 2013 *El 8 de marzo se estrena en España ‘Los amantes pasajeros’ de Pedro Almodóvar* (31/01) ^c
‘Los amantes pasajeros’, el regreso de Pedro Almodóvar a la comedia (31/01) ^c
RTVE.es te adelanta el tráiler de ‘Los amantes pasajeros’, la nueva comedia de Pedro Almodóvar (31/01) ^c
‘Más Gente’ – Nos colamos en el rodaje de ‘Los amantes pasajeros’ (18/02) ^c

‘Los amantes pasajeros’, para mayores sin reparos (26/02) •
‘De película’ – ‘Los amantes pasajeros’, listos para el despegue (02/03) •
Pedro Almodóvar según sus pasajeros (05/03) •
Pedro Almodóvar aparece por sorpresa en el preestreno de ‘Los amantes pasajeros’ (07/03) •
‘Días de cine’: ‘Los amantes pasajeros’ (08/03) •

Webgrafía.

ABRAHAM, R. (2 de enero de 2015). “Tea with the FT: Pedro Almodóvar”. *Financial Times*. Consultado el 17 de abril de 2015. Recuperado de <http://www.ft.com/cms/s/2/568f623a-8f4e-11e4-b080-00144feabdc0.html>

Agencias. (8 de diciembre de 2013). “Pedro Almodóvar: los ciudadanos españoles son víctimas de un gobierno sordo e insensible”. *Chance*, Europa Press. Consultado el 10 de diciembre de 2013. Recuperado de <http://www.europapress.es/chance/cineymusica/noticia-pedro-almodovar-ciudadanos-espanoles-son-victimas-gobierno-sordo-insensible-20131208100705.html>

Agencias. (28 de septiembre 2009). “Luz Casal: ‘Soy mucho más roquera que antes’”. *Chance*, Europa Press. Consultado el 24 de enero de 2014. Recuperado de <http://www.europapress.es/chance/cineymusica/noticia-luz-casal-soy-mucho-mas-roquera-antes-20090928114121.html>

ALMODÓVAR, P. (5 de agosto de 2012). “Adiós volcán”. [Publicación en Facebook]. Consultado el 27 de enero de 2014. Recuperado de <https://www.facebook.com/notes/el-deseo/adi%C3%B3s-volc%C3%A1n/343735765711687>

——(n.d.). “La música que acompaña a Pedro en la preparación de ‘Los amantes pasajeros’”. [Publicación en la página web oficial de la productora]. Consultado el 27 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.eldeseo.es/la-musica-que-acompana-a-pedro-en-la-preparacion-de-los-amantes-pasajeros/>

ALONSO, P. (19 de junio de 2012). “‘Yo soy la canción’; Bola de Nieve”. [Entrada de blog]. Consultado el 9 de diciembre de 2014. Recuperado de <http://laperplejidaddelbuzo.blogspot.com.es/2012/06/yo-soy-la-cancion-bola-de-nieve.html>

ALONSO, R. (n.d.). “*¿Cómo está el servicio... De señoras!* Almodóvar&McNamara”. *La fonoteca*. Consultado el 06 de febrero de 2014. Recuperado de <http://lafonoteca.net/discos/como-esta-el-servicio-de-senoras>

- (n.d.) “*Satana S.A./Voy a ser mamá*. Almodóvar&McNamara”. *La fonoteca*. Consultado el 06 de febrero de 2014. Recuperado de <http://lafonoteca.net/discos/satana-sa-voy-a-ser-mama>
- (n.d.) “*Suck it to me/Gran Ganga*. Almodóvar&McNamara”. *La fonoteca*. Consultado el 06 de febrero de 2014. Recuperado de <http://lafonoteca.net/discos/suck-it-to-me-gran-ganga>
- BELINCHÓN, G. (12 de enero de 2015). “Almodóvar: ‘El tiempo es devastador con todo: cine, memoria y cuerpos’”. *El País*. Consultado el 12 de enero de 2015. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/11/actualidad/1421008820_095933.html
- (3 de enero de 2015). “Pedro Almodóvar anuncia su siguiente película: ‘Silencio’”. *El País*. Consultado el 3 de enero de 2015. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/03/actualidad/1420299744_818175.html
- (13 de marzo de 2009). “Diez perlas de Almodóvar (y una sobre él)”. *El País*. Consultado el 13 de febrero de 2014. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2009/03/13/actualidad/1236898806_850215.html
- BRAVO, J. (19 de junio de 2013). “Cuarenta años de *The Rocky Horror Show*”. *ABC*. Consultado el 31 de octubre de 2014. Recuperado de <http://www.abc.es/cultura/teatros/20130619/abci-cuarenta-aniversario-rocky-horror-201306191041.html>
- CASTELLANO, A. (22 de marzo de 2009). “Poveda + Almodóvar = ‘A ciegas’”. [Entrada de blog *Una mirada digital a las cosillas del duende por Bloguerías*]. Consultado el 24 de enero de 2014. Recuperado de <http://lacomunidad.elpais.com/por-bloguerias/2009/3/22/poveda-almodovar-a-ciegas-> [Página actualmente inexistente]
- Cinémathèque Française (Abril de 2006). “¡Almodóvar Exhibition!”. Consultado el 20 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.cinematheque.fr/fr/expositions-cinema/precedentes-expositions/almodovar-exhibition.html>
- COLOMBANI, E. (18 de octubre de 2014). “Conversation avec Pedro Almodóvar”. Consultado el 19 de octubre de 2014. Recuperado de <http://www.festival-lumiere.org/lecture-zen/conversation-avec-pedro-almodovar.html>
- CRY, M. y GATTACA, A. (20 de enero de 2007). “Jesús Ordovás y su particular homenaje a Fabio”. [Entrada del blog *Homenaje a Fabio McNamara. ¿Seguro que fue en París?*]. Consultado

- el 06 de febrero de 2014. Recuperado de <http://homenajeamcnamara.blogspot.com.es/2007/01/jess-ordovs-y-su-particular-homenaje.html>
- EL ROCKER, J. (4 de abril de 2011). “Los Coyotes (Madrid, 1979-1991)”. [Entrada de la página web *Diccionario Rockabilly*]. Consultado el 16 de diciembre de 2014. Recuperado de <http://diccionariorocker.blogspot.com.es/2011/04/los-coyotes-madrid-1979-1991.html>
- EFEEME (28 de mayo de 2013). “Muere Little Tony, pionero del rock and roll italiano”. *Efe Eme*. Consultado el 13 de marzo de 2014. Recuperado de <http://www.efeeeme.com/muere-little-tony-pionero-del-rock-and-roll-italiano/>
- ELDESEO. (2014). “Lo mejor del 2013”. [Publicación en la página web oficial de la productora]. Consultado el 27 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.eldeseo.es/lo-mejor-del-2013/>
- ESTABIEL, C. (11 de abril de 2008). “25 años sin ‘La edad de oro’”. *El País*. Consultado el 06 de febrero de 2014. Recuperado de http://elpais.com/diario/2008/04/11/tentaciones/1207938175_850215.html
- EVANS, C. (20 de enero de 2011). “The skin I live in”. *Screen Daily*. Consultado el 30 de enero de 2014. Recuperado de <http://www.screendaily.com/features/features/the-skin-i-live-in/5022262.article>
- FERNÁNDEZ-SANTOS, E. (27 de marzo de 2015). “Emma Suárez y Adriana Ugarte, nuevas chicas Almodóvar”. *El País*. Consultado el 27 de marzo de 2015. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/24/actualidad/1427205215_795102.html
- (27 de marzo de 2015). “‘Silencio’, rueda Pedro Almodóvar”. *El País*. Consultado el 27 de marzo de 2015. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/26/actualidad/1427403279_834152.html
- FILIBE, A. (n.d.). “Buika and Almodóvar: a love story”. *Spanish Australia Organisation*. Consultado el 24 de enero de 2014. Recuperado de http://www.spanishaustralia.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=61:buika-almodovar&
- FIZE, V. (18 de octubre de 2014). “Le Festival Lumière salue la carrière de Pedro Almodovar”. *France TV Info*. Consultado el 19 de octubre de 2014. Recuperado de <http://culturebox.francetvinfo.fr/cinema/evenements/le-festival-lumiere-consacre-la-carriere-de-pedro-almodovar-195649>

- FREIRE, R. (24 de abril de 2015). “Almodóvar se prepara para rodar”. *La Voz de Galicia*. Consultado el 24 de abril de 2015. Recuperado de http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ferrol/ares/2015/04/24/almodovar-prepara-rodar/0003_201504F24C12991.htm
- GAMBOA, J. M. (03 de enero de 2009). “Menudos cantaores”. *El País*. Consultado el 03 de marzo de 2014. Recuperado de http://elpais.com/diario/2009/01/03/babelia/1230941172_850215.html
- GÓMEZ, A. (2013). “Biografía”. [Entrada de la página web oficial de Luz Casal]. Consultado el 24 de enero de 2014. Recuperado de en <http://luzcasal.es/biografia/>
- GUIMÓN, P. (13 de enero de 2015). “La crítica londinense se rinde a las mujeres ‘british’ de Almodóvar”. *El País*. Consultado el 17 de abril de 2015. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/13/actualidad/1421172986_838510.html
- HERBERA, J. (04 de marzo de 2013). “Almodóvar regresa a la comedia”. [Entrada del blog *Desde la taquilla*]. Consultado el 13 de febrero de 2014. Recuperado de <http://blog.rtve.es/estrenos/2013/03/almod%C3%B3var-regresa-a-la-comedia.html>
- HOWELL, L. (13 de diciembre de 2012). *Film Director Almodovar Releases Double CD*. Consultado el 06 de noviembre de 2012. Recuperado de http://www.billboard.biz/bbbiz/content_display/genre/news/e3i7dd5f51b9e62d89271c1431ffb3ce552 [Página actualmente inexistente]
- ITUNES (n.d.). “Ocho Apellidos Vascos (Banda Sonora Original). Fernando Velázquez”. Consultado el 10 de abril de 2014. Recuperado de <https://itunes.apple.com/us/album/ocho-apellidos-vascos-banda/id845225373>
- JNSP (26 de diciembre de 2012). “Los discos y películas favoritos de 2012 de Almodóvar”. *Je ne sais pop*. Consultado el 27 de febrero de 2014. Recuperado de <http://jenesaispop.com/2012/12/26/los-discos-y-peliculas-favoritos-de-2012-de-almodovar/>
- LLADE, M. (09 de enero de 2009). “La *Pequeña Misa Solemne*, el último pecado de Gioacchino Rossini”. [Entrada del blog *Acompasa2*]. Consultado el 13 de enero de 2015. Recuperado de <http://blog.rtve.es/acompasa2/2009/01/la-peque%C3%B1a-misa-solemne-el-%C3%BAltimo-pecado-de-gioacchino-rossini.html>
- MANRIQUE, D. (08 de febrero de 2013). “Almodóvar apuesta por la cumbia, la disco y el indie”. [Entrada del blog *¡Planeta Manrique!*]. Consultado el 08 de febrero de 2014. Recuperado de

<http://blogs.elpais.com/planeta-manrique/2013/02/almodovar-apuesta-por-la-cumbia-la-disco-y-el-indie.html>

MEDIANOCHE, M. (6 de mayo de 2013). “Entrevista a Sol Pilas: ‘Hasta que los niños aprendieron a cantar toda yo era Bom Bom Chip’”. *Sufridores en casa*. Consultado el 30 de enero de 2014. Recuperado de <http://www.sufridoresencasa.com/entrevista-a-sol-pilas-hasta-que-los-ninos-aprendieron-a-cantar-toda-yo-era-bom-bom-chip/>

MENÉNDEZ, C. (13 de marzo de 2013). “El Madrid de Almodóvar”. [Entrada del blog *Bloggin’Madrid*]. Consultado el 27 de enero de 2014. Recuperado de <http://blog.esmadrid.com/blog/es/2013/03/13/el-madrid-de-almodovar/#more-1180>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2003). “Películas españolas con mayor recaudación. (1 enero a 31 de diciembre de 2002)”. Consultado el 13 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2002/CinePelículasEspaníolas.html>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2005). “Películas españolas con mayor recaudación. (1 enero a 31 de diciembre de 2004)”. Consultado el 13 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2004/CinePelículasEspaníolas.html>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2007). “Largometrajes españoles con mayor recaudación. (1 enero a 31 de diciembre de 2006)”. Consultado el 13 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2006/CinePelículasEspaníolas.html>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2010). “Largometrajes españoles con mayor recaudación. (1 enero a 31 de diciembre de 2009)”. Consultado el 13 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2009/CinePelículasEspaníolas.html>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2012). “Largometrajes españoles con mayor recaudación. (1 enero a 31 de diciembre de 2011)”. Consultado el 13 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2011/CinePelículasEspaníolas.html>

MIRALLES, J. (Marzo de 2013). “Los azafatos peninsulares. Cámara, Arévalo y Areces vertebran el reparto coral de la última comedia de Pedro Almodóvar”. *Academia (Revista del cine español)*, pp. 64-65. Consultado el 13 de febrero de 2014. Recuperado de http://www.academiadecine.com/descargas/publicaciones/HTML_198/index.html#/64

- MOLERO, J. (27 de diciembre de 2012). “Ellas. Las supremas yé yés”. *La fonoteca*. Consultado el 04 de noviembre de 2014. Recuperado de <http://lafonoteca.net/grupos/ellas>
- (16 de agosto de 2012). “Federico Cabo. Un chico yé-yé”. *La fonoteca*. Consultado el 04 de abril de 2013. Recuperado de <http://lafonoteca.net/grupos/federico-cabo>
- (07 de noviembre de 2011). “Laura. ¿Has vivido tú una loca juventud?” *La fonoteca*. Consultado el 04 de abril de 2013. Recuperado de <http://lafonoteca.net/grupos/laura>
- MONJAS, C. L. (Marzo de 2013). “Estrechos colaboradores. Pepe Salcedo, Alberto Iglesias, José Luis Alcaine, Reyes Abades, Antxón Gómez y Yuyi Beringola repiten con Almodóvar”. *Academia (Revista del cine español)*, pp. 66-67. Consultado el 20 de febrero de 2014. Recuperado de http://www.academiadecine.com/descargas/publicaciones/HTML_198/index.html#/66
- PESCADOR, M. (31 de marzo de 2015). “La televisión, la nueva cantera de las ‘chicas Almodóvar’”. *El mundo*. Consultado el 17 de abril de 2015. Recuperado de <http://www.elmundo.es/loc/2015/03/31/5519651722601dca1c8b457a.html>
- PROMUSICAE (Media Control GFK INTL). (Diciembre de 2007). “Histórico de listas”. Consultado el 20 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.promusicae.es/listas/semanales/1411-recopilaciones-semana-50-2007>
- PUCHKO, K. (23 de enero de 2011). “Almodóvar composing biopic of italian pop star Mina”. *The Film Stage*. Consultado el 30 de enero de 2014. Recuperado de <http://thefilmstage.com/news/almodovar-composing-biopic-of-italian-pop-star-mina/>
- Redacción. (26 de julio de 1983). “Almodóvar y McNamara: actuación en ‘La edad de oro’, en 1983”. Consultado el 06 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/personajes-en-el-archivo-de-rtve/almodovar-mcnamara-actuacion-edad-oro-1983/349225/>
- Redacción. (Septiembre de 2008). “Orquesta RTVE – Alberto Iglesias, Concha Buika, Miguel Poveda, Eva Yerbabuena y SOLU / ‘Canciones para Pedro. Homenaje a Almodóvar a través de su música’”. Consultado el 27 de enero de 2014. Recuperado de <http://www.esmadrid.com/lneb08/es/evento/54.html> [Página actualmente inexistente]
- Redacción. (Septiembre de 2008). Programa sedes y actividades de “La noche en blanco”. Consultado el 27 de enero de 2014. Recuperado de http://www.esmadrid.com/backend/lneb/2008/es/descargas/plano_A3.pdf [Página actualmente inexistente]

Redacción. (2 de septiembre de 2009). “Concha Buika realiza su colaboración más especial con Almodóvar”. *Informador México*. Consultado el 24 de enero de 2014. Recuperado de <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2010/230481/6/concha-buika-realiza-su-colaboracion-mas-especial-con-almodovar.htm>

Redacción. (14 de septiembre de 2011). “Recaudación en taquillas de todas las películas de Pedro Almodóvar”. [Entrada de blog]. Consultado el 13 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=6407>

Redacción. (5 de agosto de 2012). “Fue una diosa, pero una diosa marginal”. *El País*. Consultado el 27 de enero de 2014. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/05/actualidad/1344199662_230252.html

Redacción. (6 de agosto de 2012). “Fallece a los 93 años Chavela Vargas”. *El Mundo*. Consultado el 27 de enero de 2014. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/08/05/cultura/1344186255.html>

Redacción. (15 de julio de 2013). “Pedro Almodóvar en génériques - Blow up”. *Arte Tv*. Consultado el 05 de abril de 2014. Recuperado de <http://www.arte.tv/fr/pedro-almodovar-en-generiques-blow-up/3912226,CmC=3909568.html>

Redacción. (7 de diciembre de 2013). “Almodóvar será galardonado con el Premio de la Academia de Cine Europeo”. *Europa Press*. Consultado el 10 de diciembre de 2013. Recuperado de <http://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-almodovar-sera-galardonado-premio-academia-cine-europeo-20131207101916.html>

Redacción. (Diciembre de 2013). “Almodóvar recibe el Premio de la Academia de Cine Europeo por toda su trayectoria”. Consultado el 10 de diciembre de 2013. Recuperado de http://www.antena3.com/se-estrena/noticias/actualidad/almodovar-recibe-premio-academia-cine-europeo-toda-trayectoria_2013120800072.html

Redacción. (20 de febrero de 2015). “Versión Española - Los amantes pasajeros”. Consultado el 24 de marzo de 2015. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-amantes-pasajeros/3007738/>

Redacción. (26 de marzo de 2015). “Emma Suárez y Adriana Ugarte protagonizan ‘Silencio’, la nueva película de Almodóvar”. Consultado el 24 de abril de 2015. Recuperado de

<http://www.rtve.es/noticias/20150326/emma-suarez-adriana-ugarte-protagonizan-silencio-nueva-pelicula-almodovar/1122905.shtml>

Redacción ABC/EFE. (26 de mayo de 2010). “Almodóvar piensa en una película sobre la cantante Mina con Marisa Paredes”. *ABC*. Consultado el 30 de enero de 2014. Recuperado de <http://www.abc.es/20100526/cultura-cine/almodovar-mina-marisaparedes-201005261441.html>

Redacción EFE. (23 de noviembre de 2012). “El rey Juan Carlos ha sido intervenido quirúrgicamente en once ocasiones”. Consultado el 04 de abril de 2014. Recuperado de <http://www.rtve.es/noticias/20121116/rej-juan-carlos-sido-intervenido-quirurgicamente-nueve-ocasiones/575052.shtml>

Redacción EFE. (24 de abril de 2015). “Emma Suárez, sobre el rodaje con Almodóvar: ‘*Silencio*, es una historia que habla de la fatalidad del destino”. Consultado el 24 de abril de 2015. Recuperado de http://www.telecinco.es/informativos/Emma-Suarez-Almodovar-Silencio-fatalidad_0_1976625586.html

Redacción RTVE/EFE. (7 de diciembre de 2013). “Almodóvar recibe en Berlín el premio de honor europeo por su contribución al cine mundial”. Consultado el 10 de diciembre de 2013. Recuperado de <http://www.rtve.es/noticias/20131207/almodovar-recibe-berlin-premio-honor-europeo-contribucion-cine-mundial/813481.shtml>

RODRÍGUEZ, A. (n.d.). “Última cena: conversación entre Caetano Veloso y Pedro Almodóvar”. Consultado el 27 de enero de 2014. Recuperado de <http://www.clubcultura.com/clubmusica/clubmusicos/caetanoveloso/entrevista.htm> [Página actualmente inexistente]

ROLLING STONE. (6 de enero de 2012). “Almodóvar elige sus 15 discos favoritos de 2011”. *Rolling Stone*. Consultado el 27 de febrero de 2014. Recuperado de <http://rollingstone.es/noticias/view/almodovar-elige-sus-15-discos-favoritos-de-2011>

ROMÁN, V. (01 de diciembre de 2012). “Los 100 discos esenciales del pop español, por Jesús Ordovás”. *Rolling Stone*. Consultado el 06 de febrero de 2014. Recuperado de <http://rollingstone.es/noticias/view/los-100-discos-esenciales-del-pop-espanol-por-jesus-ordovas>

RTVE. (06 de octubre de 2005). “Antología. Lo mejor de ‘La edad de oro’ (Capítulo2)”. Consultado el 08 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-2/780667/>

- RTVE. (17 de marzo de 2009). “Hoy empieza todo - Playlist: Almodóvar - 17/03/09” [Archivo de audio]. Consultado el 06 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/hoy-empieza-todo/hoy-empieza-todo-playlist-almodovar-17-03-09/451751/>
- RTVE. (13 de octubre de 2009). “Bola de cristal - Acordes en espiral: entrevista a Bernardo Bonezzi”. Consultado el 06 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-la-bola-de-cristal/bola-cristal-acordes-espiral-entrevista-bernardo-bonezzi/611799/?s1=programas&s2=archivo-la-bola-de-cristal&s3=secciones&s4=acordes-en-espiral>
- RTVE. (27 de noviembre de 2009). “Entrevista en 1983 a KK de Luxe en ‘La edad de oro’”. Consultado el 08 de febrero de 2014 en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/entrevista-1983-kk-luxe-edad-oro/638308/>
- RTVE. (05 de octubre de 2011). “Frenesí en la gran ciudad (La Movida madrileña)”. Consultado el 08 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/frenesi-gran-ciudad-movida-madrilena/1216132/>
- RTVE. (23 de diciembre de 2011). “50 años del Dúo Dinámico”. Consultado el 24 de enero de 2014. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/especiales-navidad/50-anos-del-duo-dinamico/1279947>
- RTVE/Agencias. (16 de enero de 2011). “Muere a los 76 años el compositor y director de orquesta Augusto Algueró”. Consultado el 03 de marzo de 2014. Recuperado de <http://www.rtve.es/noticias/20110116/muere-los-anos-compositor-director-orquesta-augusto-alguero/395426.shtml>
- RTVE/Filmoteca Española. [n.d.] “NO-DO 09-08-1965. N° 1179C”. *Noticiarios y documentales cinematográficos 1943-1981*. Consultado el 04 de noviembre de 2014. Recuperado de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1179/1479105/>
- RTVE/Laboratorio de RTVE.es. [n.d.] “La movida madrileña de los 80”. Consultado el 08 de febrero de 2014. Recuperado de <http://lab.rtve.es/la-movida/>
- RUIZ, J. (25 de marzo de 2014). “La triste historia de ‘Ne me quitte pas’”. Sección “Música. Las aventuras de JR”. *El Mundo*. Consultado el 30 de noviembre de 2014. Recuperado de <http://www.elmundo.es/cultura/2014/03/24/53305fbbca474110348b4575.html>

- SAINZ, K. (8 de agosto de 2012). “La dulce historia sobre por qué Chavela Vargas amó España”. *Voz Pópuli*. Consultado el 27 de enero de 2014. Recuperado de <http://vozpopuli.com/actualidad/12633-la-dulce-historia-sobre-por-que-chavela-vargas-amo-espana>
- SEANE, G. (2 de marzo de 2001). “Chavela Vargas: alto voltaje emocional”. *Clarín*. Consultado el 27 de enero de 2014. Recuperado de <http://edant.clarin.com/diario/2001/03/02/c-00801.htm>
- SILVA, W. (Marzo de 2000). “Alberto Iglesias: ‘la música debe tener la apariencia del decir’”. *Babab*, número 1. Consultado el 9 de diciembre de 2013. Recuperado de http://babab.com/no01/alberto_iglesias.htm
- ZABALEGUI, F. (8 de marzo de 2013). “La música en Almodóvar”. *GQ*. Consultado el 27 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.revistagq.com/articulos/la-musica-de-almodovar-amantes-pasajeros/17872>
- [N.A.] (05 de julio de 1998). “Introducción a *Cancionero general*. Lumen, 1972. Manuel Vázquez Montalbán”. Consultado el 03 de marzo de 2014. Recuperado de <http://www.vespito.net/mvm/intcanc.html>
- [N.A.] (17 de enero de 2008). “Alaska y los Pegamoides”. *La fonoteca*. Consultado el 31 de octubre de 2014. Recuperado de <http://lafonoteca.net/grupos/alaska-y-los-pegamoides>
- [N.A.] (15 de abril de 2008). “Kaka de Luxe + Alaska y Pegamoides + Alaska y Dinarama”. Consultado el 06 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.popdelos80.com/kaka-de-luxe-alaska-y-pegamoides-alaska-y-dinarama/>
- [N.A.] (17 de febrero de 2010). “Almodóvar y McNamara – Monja Jamón – 1983”. Consultado el 06 de febrero de 2014. Recuperado de <http://www.popdelos80.com/almodovar-mcnamara-monja-jamon-1983/>
- [N.A.] (2012). “Chronology of works”. Consultado el 16 de mayo de 2014. Recuperado de <http://www.kwf.org/kurt-weill/weill-works/by-date>
- [N.A.] (2012). “Marie Galante (1934)”. Consultado el 16 de mayo de 2014. Recuperado de <http://www.kwf.org/kurt-weill/weill-works/by-date/28-weill-works/weill-works/178-m4main>
- [N.A.] (13 de marzo de 2013). “Lista Promusicae: Lo más vendido de la semana en España / 13-03-2013”. Consultado el 20 de febrero de 2014. Recuperado de <https://www.popelera.net/lista-promusicae-lo-mas-vendido-de-la-semana-en-espana-13-03-2013/>

[N.A.] (4 de abril de 2013). “Historia del Huapango”. Consultado el 14 de marzo de 2014. Recuperado de <http://www.sanjoaquin.gob.mx/index.php/huapango/77-historia-del-huapango> [Página actualmente inexistente]

[N.A.] (28 de noviembre de 2013). “A nosotros, la música de la BSO de #3BodasDeMás no se nos va de la cabeza! Por eso, hemos hecho esta lista de reproducción en Spotify para que vosotros también podáis disfrutar de estos temazos en bucle! Y el 5 de Diciembre en la pantalla grande!”. [Publicación en Facebook]. Consultado el 10 de abril de 2014. Recuperado de <https://www.facebook.com/3BodasDeMas/posts/610120929049584>

[N.A.] (18 de octubre de 2014). “Cinéma: Pedro Almodóvar reçoit le Prix Lumière 2014”. *Arc Info*. Consultado el 19 de octubre. Recuperado de <http://www.arcinfo.ch/fr/societe/cinemas/cinema-pedro-almodovar-recoit-le-prix-lumiere-2014-580-1361265> [Página actualmente inexistente]

[N.A.] (n.d.). “El género chico. Características del género chico”. Consultado el 25 de noviembre de 2014. Recuperado de <http://www.march.es/musica/jovenes/zarzuela/genero-chico.asp>

[N.A.] (n.d.). “El Huapango”. Consultado el 14 de marzo de 2014. Recuperado de <http://www.hidalgo.gob.mx/estado/huapango.html> [Página actualmente inexistente]

[N.A.] (n.d.). “José Sabre Marroquío”. Consultado el 9 de diciembre de 2014. Recuperado de <http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08008&offset=60> [Página actualmente inexistente]

[N.A.] (n.d.). “‘Ocho Apellidos Vascos’ te trae el tema original de la película, la canción ‘No te marches jamás’, interpretada por Leire y David DeMaría”. Consultado el 10 de abril de 2014. Recuperado de <http://www.sonymusic.es/news/ocho-apellidos-vascos-te-trae-el-tema-original-de-la-pel%C3%ADcula-la-canci%C3%B3n-no-te-marches-jam%C3%A1s-in>

[N.A.] (n.d.). Página oficial del compositor y cantante Simón Díaz. Consultada el 30 de diciembre de 2014. Recuperada de <http://www.simondiaz.com/espanol.html>

N.A.] (n.d.). “Pedro Almodóvar. Du 5 avril au 21 mai 2006 ». Consultado el 04 de noviembre de 2012. Recuperado de <http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/hommages-retrospectives/fiche-cycle/retrospective-pedro-almodovar,47.html> - parlons_cinema

[N.A.] (n.d.). Plataforma de navegación en línea de la Organización Internacional de Normalización (ISO). Consultada el 05 de abril de 2015. Recuperada de <https://www.iso.org/obp/ui/es/#search>

[N.A.] (n.d.). “Ventura Romero Armendáriz”. Consultada el 9 de diciembre de 2014. Recuperada de <http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08337> [Página actualmente inexistente]

Páginas webs genéricas

<http://a.bestmetronome.com>

<http://es.wikipedia.org>

<http://fr.wikipedia.org>

<http://it.wikipedia.org>

www.eldeseo.es

www.imdb.com

www.lapielquehabito.com

www.losabrazosrotos.com

www.losamantespasajeros.com

www.rae.es

YouTube.

Norberto Loza (Usuario registrado de YouTube). (28 de abril de 2012). *El efecto Kuleshov explicado por Alfred Hitchcock*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 16 de enero de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/BpxYzs8hj3A>

Canal Miguel Poveda (Usuario registrado de YouTube). (5 de julio de 2010). *Miguel Poveda ‘Encadenados’ - La Noche en Blanco - Homenaje a Pedro Almodóvar 13.09.2008*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 18 de diciembre de 2014. Recuperado de http://youtu.be/sTwH_lwy6g0

Canal Miguel Poveda (Usuario registrado de YouTube). (5 de julio de 2010). *Miguel Poveda, Buika y Eva Yerbabuena ‘Se nos rompió el amor’ - La Noche en Blanco 13.09.2008*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 18 de diciembre de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/kxijbzqLMHw>

Canal Miguel Poveda (Usuario registrado de YouTube). (5 de julio de 2010). *Miguel Poveda&Eva Yerbabuena ‘Tonada de luna llena’ - La Noche en Blanco - 13.09.2008*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 18 de diciembre de 2014 . Recuperado de <http://youtu.be/xS7jvteOUng>

Canal Miguel Poveda (Usuario registrado de YouTube). (5 de julio de 2010). *Miguel Poveda y la ONE 'A ciegas' - Auditorio Nacional de Madrid - 12.06.2010*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 18 de diciembre de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/f7h9w8HN1iY>

Canal Miguel Poveda (Usuario registrado de YouTube). (5 de junio de 2010). *Miguel Poveda 'Piensa en mí' - La Noche en Blanco - Homenaje a Pedro Almodóvar 13.09.2008*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 18 de diciembre de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/l7pvl7A8giU>

Canal Miguel Poveda (Usuario registrado de YouTube). (4 de junio de 2010). *Miguel Poveda & Buika 'Puro teatro' - La Noche en Blanco - Homenaje a Pedro Almodóvar 13.09.2008*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 12 de diciembre de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/aBRBa-HGEU0>

Canal Miguel Poveda (Usuario registrado de YouTube). (3 de junio de 2010). *Miguel Poveda 'Voy' - La Noche en Blanco - Homenaje a Pedro Almodóvar 13.09.2008*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 12 de diciembre de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/QT4P62mHDrS>

Commons Lin (Usuario registrado de YouTube). (17 de abril de 2009). *Caetano Veloso Cucurrucucu Paloma Hable Con Ella*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 23 de enero de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/-CsA1CcA4Z8>

Conjunto Casino (Usuario registrado de YouTube). (17 de noviembre de 2008). *Canción del alma (bolero) R. Hernández - Roberto Espí, Sexteto Casino, 1942*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 16 de diciembre de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/yj4XXGCtZ3g>

ElDeseoPc (Usuario registrado de YouTube). (14 de diciembre de 2012). *Teaser - Los amantes pasajeros*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 23 de enero de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/Y0fTdUj0dzM>

EstrellaMorenteVEVO (Usuario registrado de YouTube). (31 de mayo de 2013). *Estrella Morente - Volver (Oficial)*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 23 de enero de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/D0zUpOkvMPI>

FeKuLa (Usuario registrado de YouTube). (7 de enero de 2013). *Iñaki Gabilondo entrevista a Pedro Almodóvar*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 27 de enero de 2014. Recuperado de http://youtu.be/Q_DFOC-_fyo [Enlace actualmente indisponible]

FiveYears (Usuario registrado de YouTube). (12 de mayo de 2010). *Pedro Almodóvar Curates YouTube*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 30 de noviembre de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/zmPHGb7NU1M>

Fritz51210 (Usuario registrado de YouTube). (15 de junio de 2010). *Zarah Leander – Nur nicht aus Liebe weinen 1954*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 30 de enero de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/nT9r8mCEKoY>

Gustavo Febles (Usuario registrado de YouTube). (1 de noviembre de 2011). *Almodóvar y McNamara. Entrevista+Satanasa 1983*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 27 de enero de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/DvBquNfDFR4>

Ina Chansons (Usuario registrado de YouTube). (9 de julio de 2010). *Jacques Brel. ‘Ne me quitte pas’ (live officiel) – Archive INA*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 13 de marzo de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/n0ehZeWGXW0>

InstitutLumiere (Usuario registrado de YouTube). (3 de julio de 2014). *Pedro Almodóvar Prix Lumière 2014*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 19 de octubre de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/ELNe4tUIAEs>

Jose LadyChampagne (Usuario registrado de YouTube). (26 de octubre de 2011). *Dime (Entre Tinieblas Almodóvar). Mpg*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 28 de febrero de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/OmAzaKIzVRs>

JuanitoLost (Usuario registrado de YouTube). (20 de marzo de 2013). *Buika – Por el amor de amar (Necesito amar) HDTV*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 23 de enero de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/Huof0LitF0E>

LauraAmiga (Usuario registrado de YouTube). (18 de agosto de 2007). *Mina – Un anno d’amore*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 13 de marzo de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/3SmA7x7AQl4>

Luz (Usuario registrado de YouTube). (12 de septiembre de 2011). *Luz Casal – Piensa en mí*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 23 de enero de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/y4C9jFyoK9I>

Luz (Usuario registrado de YouTube). (3 de febrero de 2012). *Luz Casal – Piensa En Mi*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 23 de enero de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/LS04M9Mz26E>

- Manu Guinarte (Usuario registrado de YouTube). (9 de abril de 2009). *Alaska&Almodóvar - Entrevista 'Devórame otra vez'*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 27 de enero de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/hU9UQr6k9Qw>
- Pancho Vertigen (Usuario registrado de YouTube). (27 de noviembre de 2013). *Piensa en mí. Chavela Vargas y Pedro Almodóvar. 1993*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 27 de enero de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/Ylz2cgj6GUo>
- Patrício Soares (Usuario registrado de YouTube). (10 de agosto de 2010). *Almodóvar fala sobre Caetano Veloso (Coração Vagabundo)*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 13 de abril de 2015. Recuperado de <https://youtu.be/rHt5Rws7Qj8>
- Soyelfollonero (Usuario registrado de YouTube). (23 de agosto de 2008). *Maquetas 1979 (Alaska y los Pegamoides)*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 03 de marzo de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/Rr9B7kDrAI8>
- Total Film (Usuario registrado de YouTube). (28 de febrero de 2013). *Exclusive I'm So Excited! Trailer*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 23 de enero de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/TPpgmXaGS-I>
- UnGrandeAmore12 (Usuario registrado de YouTube). (11 de abril de 2013). *Nino Ferrer - C'est irreparable (Un An D'Amour) (1964)*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 13 de marzo de 2014. Recuperado de http://youtu.be/r4Q1Zk_WpEc
- Universal Music Spain (Usuario registrado de YouTube). (13 de mayo de 2009). *Miguel Poveda - A ciegas*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 23 de enero de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/E3CJjJX-qLE>
- UniversalSpain (Usuario registrado de YouTube). (10 de marzo de 2014). *OCHO APELLIDOS VASCOS - Videoclip de 'No te marches jamás' con Leire y David DeMaría*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 10 de abril de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/Bgzwm8iE4Kk>
- Warner Bros. Pictures Spain (Usuario registrado de YouTube). (26 de noviembre de 2013). *3 Bodas de Más - Videoclip Carrie HD*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 10 de abril de 2014. Recuperado de http://youtu.be/46G_QfaGwmw

Xavierloarte (Usuario registrado de YouTube). (21 de septiembre de 2011). *Ana Belén ‘Muy cerca de ti’*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 03 de marzo de 2014. Recuperado de <http://youtu.be/kJ7Qkd61Wvw>

Zafer Lababidi (Usuario registrado de YouTube). (20 de septiembre de 2010). *Hussein AlJasmi Bawadaak English Subtitles*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 15 de mayo de 2014. Recuperado de http://youtu.be/MU_3gGYR2zc

Zarahlilawen (Usuario registrado de YouTube). (2 de abril de 2007). *Zarah Leander nur nicht aus liebe weinen*. [Archivo de vídeo]. Consultado el 24 de enero de 2014. Recuperado de http://youtu.be/m20La_Sg4Dc

8 Índice de tablas y figuras

“Del abrazo al olvido, dejarte entre tinieblas escuchando un ruido de tacones lejanos. Encontrar la salida de este gris laberinto, sin pasión, ni picado, ni locura, ni incesto; tener en cada puerto un amante distinto, no gritar ¿qué he hecho yo para merecer esto!” Joaquín SABINA | “Artificiosidad dinámica al servicio del lenguaje cinematográfico. Lo de Almodóvar es puro teatro ‘falsedad bien ensayada, estudiado simulacro’”. José Antonio BELLO





Índice de tablas

Tabla 1 – Recopilación de los autores e intérpretes de las canciones del universo, años de creación y popularización, nacionalidades respectivas, géneros compositivos y tipos de partituras resultantes.

Fuente: elaboración propia, p. 276.

Tabla 2 – Minutajes de entrada y salida y consiguientes duraciones de las canciones examinadas.

Fuente: elaboración propia, p. 290-291.

Tabla 3 – Duraciones totales de las canciones según su naturaleza (I/E) y porcentajes manifestantes de las masas melódicas con letra. Fuente: elaboración propia, p. 309-310.

Tabla 4 – Frecuencias enunciativas de la canción con concepción leitmotívica. Fuente: elaboración propia, p. 339.

Tabla 5 – Recapitulación de las canciones cuyas temáticas responden al patrón amoroso en su vertiente positiva o negativa. Fuente: elaboración propia, p. 345.

Tabla 6 – Distribución de las canciones del universo según el valor de su pulso y los consiguientes *tempos* derivados. Fuente: elaboración propia, p. 362.

Tabla 7 – Relación de los *playbacks* reconocidos en las 19 producciones almodovarianas y de sus rasgos espaciales, enunciativos y relativos al tipo de actuación. Fuente: elaboración propia, p. 371.

Tabla 8 – Relación de fragmentos en los que la condición intradiegética de las partituras con letra que los musicalizan es evidenciada o reconocible. Fuente: elaboración propia, p. 411.

Tabla 9 – Canciones que, en su manifestación fílmica, recorren los diferentes espacios intra y extradiegéticos según el posicionamiento de su punto de emanación. Fuente: elaboración propia, p. 456.

Tabla 10 – Relación agrupada de las canciones del universo según el grado expresivo coexistente con los diálogos y/o restantes integrantes de la banda de sonido. Fuente: elaboración propia, p. 545.

Tabla 11 – Fragmentos musicalizados según las estrategias inclusivas y de extracción de la banda de sonido en sus respectivos montajes. Fuente: elaboración propia, p. 553.

Tabla 12 - Estructuras de las canciones según las grabaciones del cancionero filmico almodovariano y sus expresiones en los diferentes montajes. Fuente: elaboración propia, p. 569-570.

Tabla 13 - Recapitulación de los personajes y acciones habitantes de los fragmentos musicalizados entre los primeros y las líneas melódicas conformantes de las diferentes canciones. Fuente: elaboración propia, p. 580-585.

Índice de figuras

Fig. 1 - Propuesta distributiva de la filmografía almodovariana. Fuente: elaboración propia a partir de la propuesta de Strauss explicada en su libro *Conversations avec Pedro Almodóvar* (2004), p. 139.

Fig. 2 - Propuesta distributiva de la filmografía almodovariana resultante de la combinatoria teórica. Fuente: elaboración propia, p. 141.

Fig. 3 - Diagrama del número de espectadores en salas españolas para las películas de Almodóvar. Fuente: elaboración propia a partir de los datos extraídos de las páginas webs de “El blog del Cine Español” y del Ministerio de Cultura, p. 151.

Fig. 4 - Etapas musicales aplicadas a la distribución de la filmografía almodovariana propuesta. Fuente: elaboración propia, p.196.

Fig. 5 - Universo objeto de análisis según las producciones en las que aparecen las canciones y su orden de enunciación. Fuente: elaboración propia, p. 232.

Fig. 6 - Mapa de las variables aplicadas en el análisis del universo. Fuente: elaboración propia, p. 250.

Fig. 7 - Personajes en busca de su pasado acompañados de melodías con letra. Toraya lo está por *Suck it to me* (2p) en *Laberinto de pasiones*; Manuela, por *Tajabone* en *Todo sobre mi madre* y David, por Duquende en *Came trémula*. Fuentes (de izquierda a derecha y de arriba abajo): [DVD] largometrajes (ediciones 2004, 1999 y 1997), p. 320.

Fig. 8 – El ensamblaje de la enunciación: *Pelo amor de amar* y su adaptación castellana como flujo melódico del fragmento narrativo. Fuente: [DVD] *La piel que habito* (edición 2012), p. 325.

Fig. 9 – Ada, Rebeca y Norma, tres hijas ligadas a sus madres a través del recurso melódico con letra: *Ne me quitte pas*, *Piensa en mí* y *Pelo amor de amar*, respectivamente. Fuentes (de izquierda a derecha y de arriba abajo): [DVD] *La piel que habito* (edición 2012), [DVD] *La loi du désir* (edición 2005) y [DVD] *Tallons aiguilles* (edición 1991), p. 328.

Fig. 10 – Canciones evocadoras de un pasado emocional: el alemán de Antonio y el del teatro, la farsa, la actuación de Pepa. Fuentes: [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005) y [DVD] *Femmes au bord de la crise de nerfs* (edición 2005), p. 329.

Fig. 11 – Alaska, Berlanga, Furia, Almodóvar y McNamara; cantantes que entonan en *playback* sus propias canciones. Fuentes (de arriba abajo): [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003) y [DVD] *Laberinto de pasiones* (edición 2004), p. 372.

Fig. 12 – Loles León “entona” *Canción del alma*. Las coristas son Doña Paquita Caballero, madre del cineasta, y su nieta y el trompetista, el líder de Los Coyotes, Víctor Abundancia, grupo de la Movida del que Almodóvar toma su versión de la canción original de Rafael Hernández. Fuente: [DVD] *¡Átame!* (Edición 2002), p. 373.

Fig. 13 – Planos cenitales para dos secuencias melódicas. El realizador respeta la planificación del género fílmico musical en los fragmentos habitados por *Canción del alma* y *I'm so excited*. Fuentes: [DVD] *¡Átame!* (Edición 2002) y [DVD] *Les amants passagers* (edición 2013), p. 376.

Fig. 14 – Almodóvar transgrede ciertos límites al coreografiar los números musicales de *Pecadora* y *Torna a Surriento*. Fuentes (de arriba abajo): [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991) y [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004), p. 377.

Fig. 15 – Pasos de la coreografía ideada por Blanca Li para el *I'm so excited* de las hermanas Pointer y que los azafatos interpretan en la clase preferente del avión. Fuente: [DVD] *Les amants passagers* (edición 2013), p. 378.

Fig. 16 – Letal se transforma en la Becky del Páramo actual, dama de la canción melódica, para su reencuentro con Rebeca. Evocación de la figura materna cuyo principal objetivo es la propia sustitución emocional. Fuente: [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991), p. 379.

Fig. 17 - La imitación imitada. Voces diegetizadas: Letal recrea a Becky del Páramo en su época pop a través de *Un año de amor*; mientras que Zahara se adueña de Sara Montiel y su *Quizás, quizás, quizás*. Ambas artistas comparten la explotación de su feminidad en el escenario y peinado. Fuentes: [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991) y [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004), p. 380.

Fig. 18 - Las plegarias no atendidas de Ignacio: su amor hacia Enrique es negado por el Padre Manolo, cuya supuesta bonhomía, no impide sus abusos sexuales e, incluso, emocionales del menor. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004), p. 382.

Fig. 19 - Locales públicos habitados por el transformismo: Ángel acude a una actuación para anotar los gestos característicos de Montiel, recreada por Zahara. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004), p. 384.

Fig. 20 - El artificio del *playback* y su manifestación televisiva. Almodóvar y Fanny escenifican la canción popularizada por Miguel de Molina en la producción de 1984. Fuente: [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (edición 2005), p. 385.

Fig. 21 - Becky del Páramo dedica la primera canción de su concierto a su hija quien la recibe a través de las ondas emitidas por una radio que se encuentra en la celda común. Fuente: [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991), p. 387.

Fig. 22 - Públicos específicos, privados para diferentes *playbacks*: las hermanas de la orden religiosa en *Entre tinieblas*, los miembros del equipo de rodaje en *¡Átame!* Y los alumnos y profesores del colegio salesiano en *La mala educación*. Fuentes (de arriba abajo): [DVD] de las películas de las ediciones de 2005, 2002 y 2004, p. 389.

Fig. 23 - Ignacio y el Padre Manolo, en una suerte imitativa de Audrey Hepburn en *Desayuno con diamantes*, interpretan la adaptación almodovariana de *Moon river* en un día de campo. Actuación en la que ellos constituyen al único público presente. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004), p. 391.

Fig. 24 - Almodóvar aboga por el plano-contraplano en la sucesión de imágenes de los fragmentos habitados por *playbacks*. Una propuesta que, generalmente, potencia los primeros planos y los medios. En este caso, se seleccionan los correspondientes a *Ne me quitte pas*, *Un año de amor* y *Volver*. Fuentes (de arriba abajo): [DVD] *La loi du désir* (edición 2005), [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991) y [DVD] *Volver* (edición 2006), p. 394.

Fig. 25 – La Madre Superiora y Yolanda se apropian del mensaje de *Encadenados* al entonar la letra del bolero duplicando a la voz de Cheo Feliciano. Fuente: [DVD] *Dans les ténèbres* (edición 2005), p. 397.

Fig. 26 – Antonio Banderas es el “chico Almodóvar” que, en más ocasiones, ha entonado por sí mismo y de forma diegética las canciones de las bandas sonoras. Lo ha hecho con *Lo dudo* y, junto a Loles León, en el caso de *Resistiré*. Fuentes: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005) y [DVD] *¡Átame!* (Edición 2002), p. 398.

Fig. 27 – Bibi Andersen, Susana en la ficción, canta junto a Chavela *Luz de luna*. Mensaje melódico recibido por el espectador, que no es percibido por los restantes personajes, incluso encontrándose uno de ellos, Kika, en el balcón situado justo en la planta inferior. Fuente: [DVD] *Kika* (edición 2000), p. 401.

Fig. 28 – Chus Lampreave y Carlos Areces encuentran sus propios momentos de entonación en dos secuencias habitadas por *playbacks*. Mientras que la primera doble a De Molina; el segundo hace lo mismo con una de las hermanas Pointer. Fuentes: [DVD] *Qu’est-ce que j’ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005) y [DVD] *Les amants passagers* (edición 2013), p. 404.

Fig. 29 – Almodóvar regala a los espectadores la entonación en vivo de la versión de Veloso. Entre el público, la cantante de copla Martirio, Marisa Paredes, Cecilia Roth y la pareja diegética Grandinetti-Flores. Fuente: [DVD] *Hable con ella* (edición 2002), p. 406.

Fig. 30 – En su intención por naturalizar las actuaciones en las que los propios artistas entonan sus canciones, Almodóvar apuesta por los primeros planos. Fuente: [DVD] *La piel que habito* (edición 2012), p. 407.

Fig. 31 – El tocadiscos, paradigma del proceso de internación del recurso melódico con letra y por el que se expresan *Do the swim* y *Tu loca juventud*. Fuente: [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003), p. 412.

Fig. 32 – Carlos Berlanga con el reproductor de *Por qué mis ojos*, *playback* realizado por Bom y Toni. Fuente: [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003), p. 413.

Fig. 33 – Yolanda coge uno de los vinilos de la mediateca musical de la Madre Superiora, recolección del propio repertorio de la artista ficcional. Fuente: [DVD] *Dans les ténèbres* (edición 2005), p. 414.

Fig. 34 - Antonio queda ligado a la radio como medio reproductor de *Nur nicht aus Liebe Weinen*, reconocible en las dos presencias que se expresan en su casa y, por las alusiones, en la que tiene lugar en su taxi. Fuente: [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005), p. 415.

Fig. 35 - Almodóvar recurre a una suerte de leitmotiv a partir de 1984 para señalar la procedencia diegética de sus canciones cuando emanan de los tocadiscos, siendo estos, por lo general, los que ocupan los primeros planos de los fragmentos en los que se les reconoce. Fuentes (de izquierda a derecha y de arriba abajo): [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005), [DVD] *La loi du désir* (edición 2005 -superior derecha e inferior izquierda-) y [DVD] *Los abrazos rotos* (edición 2009), p. 416.

Fig. 36 - La mesa de mezclas como resultado evolutivo del tocadiscos aparece en *Los abrazos rotos* siendo Diego el encargado de su activación y consecuente manifestación melódica. Fuente: [DVD] largometraje (edición 2009), p. 418.

Fig. 37 - Pepa abre la puerta de su casa reencontrándose con Lola Beltrán quien parece que canta por su infelicidad. Un tocadiscos emite al recurso melódico. Fuente: [DVD] *Femmes au bord de la crise de nerfs* (edición 2005), p. 419.

Fig. 38 - Almodóvar mantiene la modernidad de los sistemas de reproducción en su última ficción al enunciarse la canción de las hermanas Pointer a través de una mini-cadena. Fuente: [DVD] *Les amants passagers* (edición 2013), p. 420.

Fig. 39 - Canciones “en cajas”: Almodóvar encuentra en la televisión a su tercer sistema inclusivo y de interiorización empleándolo en tres ocasiones. Fuentes (de izquierda a derecha y de arriba abajo): [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005), [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991) y [DVD] *La fleur de mon secret* (edición 2005), p. 421.

Fig. 40 - Música para diálogos: la Madre Superiora planea con Lola la obtención de ingresos extras para salvar el convento; mientras que Enrique recuerda su pasado con Ignacio a partir de la escucha de *Cuore matto*. Fuentes (de arriba abajo): [DVD] *Dans les ténèbres* (edición 2005) y [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004), p. 429.

Fig. 41 – Diversos espacios, una misma localización: *Voy a ser mamá* y *SatanaSA* se escuchan en la misma sala de fiestas en la que se encuentran los diferentes personajes de la ficción. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005), p. 432.

Fig. 42 – El perfil asesino de Antonio (su primera imagen coincide con la palabra cantada “matar”), así como su obsesión con Pablo quedan evidenciados desde los primeros minutos de la cinta. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005), p. 434.

Fig. 43 – Antes de su número musical, Raimunda revisa el buen desarrollo del evento que se celebra en su bar y descubre la calidad de los mojitos. Fuente: [DVD] *Volver* (edición 2006), p. 434.

Fig. 44 – Espacios exteriores para canciones extradiegéticas: *Estaba escrito*, *Puro teatro* y *The look* suenan en fragmentos en los que los personajes son ubicados en escenarios abiertos. Fuentes (de izquierda a derecha y de arriba abajo): [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003), [DVD] *Femmes au bord de la crise de nerfs* (edición 2005) y [DVD] *Les amants passagers* (edición 2013), p. 437.

Fig. 45 – La procedencia externa de *Déjame recordar* no dificulta la instrumentalización de una secuencia de imágenes en la que la primera se define por su interioridad. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005), p. 438.

Fig. 46 – La dicotomía espacios interiores-canciones externas a la diegésis se reconoce en tres de las ficciones almodovarianas. Se trata de las secuencias habitadas por *Encadenados* (2p), *Tonada de luna llena* y *Final/A ciegas*. Fuentes (de izquierda a derecha y de arriba abajo): [DVD] *Dans les ténèbres* (edición 2005), [DVD] *La fleur de mon secret* (edición 2005) y [DVD] *Los abrazos rotos* (edición 2009), p. 439.

Fig. 47 – El inicio del rito mortuario de Diego y María queda acompañado en el espectro sonoro por la voz de Mina entonando su propia versión de *Espérame en el cielo*. Fuente: [DVD] *Matador* (edición 2006), p. 440.

Fig. 48 – Los inicios de las producciones de 1988 y 2006 cuentan con las expresiones melódicas de Lola Beltrán y Conchita Panadés, externas a su realidad ficcional. Fuentes: [DVD] *Femmes au bord de la crise de nerfs* (edición 2005) y [DVD] *Volver* (edición 2006), p. 441.

Fig. 49 - La luna a la que canta Fred Buscaglione se convierte en uno de los testigos del asesinato de Juan a manos de Antonio. Reiteración melódica cargada, al mismo tiempo, de información anticipativa. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005), p. 445.

Fig. 50 - Sancho y David son los centinelas de un “rebaño” social al que observan y protegen. El primero, a través de su monólogo, se equipara con la Niña de Antequera en términos referenciales. Fuente: [DVD] *Carne trémula* (edición 1997), p. 447.

Fig. 51 - La partitura original de Jobim y De Moraes se incorpora al relato siguiendo el movimiento del capote de Lydia, quien se expresa a través de la voz de Elis Regina. Fuente: [DVD] *Hable con ella* (edición 2002), p. 448.

Fig. 52 - El corazón de Lydia va a recibir su astada definitiva cuando ha determinado su verdadera correspondencia. El de la madre de Ramón recibe la bala de su pareja sufriendo el dolor de su hijo. Fuentes: [DVD] *Hable con ella* (edición 2002) y [DVD] *Kika* (edición 2000), p. 449.

Fig. 53 - La negación de la acción: la condición externa de *Se nos rompió el amor* queda evidenciada cuando, al actuar sobre la radio de su coche, Ramón no altera ninguna de sus condiciones expresivas. Fuente: [DVD] *Kika* (edición 2000), p. 451.

Fig. 54 - Los primeros planos de Elena y Víctor remarcan, respectivamente, las identidades del objeto del dolor y el vengador. Así, Albert Pla es la voz melódica del personaje masculino quien, finalmente, es incapaz de llevar a cabo su plan. Fuente: [DVD] *Carne trémula* (edición 1997), p. 453.

Fig. 55 - La exterioridad de *Between the bars* se sustenta en la inexistencia de cualquier medio reproductor, así como, por la equiparación con las otras secuencias rodadas en la misma localización. Fuente: [DVD] *La piel que habito* (edición 2012), p. 454.

Fig. 56 - La modificación *on-in* de *Muy cerca de ti* se realiza a través del desplazamiento de Pepi por el pasillo y entrada en la sala donde se encuentran ensayando los Bomitoni. Fuente: [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003), p. 457.

Fig. 57 - *Tu loca juventud* se expresa en las dimensiones *on-in* quedando acotada por la primera en su manifestación. Además de servir de fondo al monólogo de la mujer barbuda, acomete una función ambiental en la fiesta en la que están las tres protagonistas. Fuente: [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003), p. 459.

Fig. 58 – Almodóvar juega con los diversos espacios constituyentes de la sala “Carolina” en el fragmento musicalizado por *Suck it to me* propiciando su alternancia identitaria *on-in*. Fuente: [DVD] *Laberinto de pasiones* (edición 2004), p. 460.

Fig. 59 – El gimnasio de kendo en el que trabaja Gloria y el taxi de Antonio son los dos espacios que propician la modificación *on-in* del tema de Leander. Fuente: [DVD] *Qu’est-ce que j’ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005), p. 462.

Fig. 60 – Creando un tejido expresivo unificador, *Nur nicht aus Liebe Weinen* (3p) acompaña a Ingrid Müller y al novelista en el fragmento narrativo alemán. Fuente: [DVD] *Qu’est-ce que j’ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005), p. 464.

Fig. 61 – Gloria queda definida como la “bien *pagá*” por Almodóvar a través de la voz de Miguel de Molina; una catalogación que le recuerda su suegra al duplicar la entonación del “Si tú eres la bien pagá”. Fuente: [DVD] *Qu’est-ce que j’ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005), p. 467.

Fig. 62 – Almodóvar repite fórmula para los finales de los fragmentos musicalizados por *SatanaSA* y *Susan get down*: establecida su condición *on*, Pablo decide pasar la noche con dos hombres que llaman su atención. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005), p. 470.

Fig. 63 – Las primeras notas de *Canción del alma* acompañan a Marina fluyendo hacia la sala de fiestas en la que tiene lugar el número familiar liderado por su hermana. Fuente: [DVD] *¡Átame!* (Edición 2002), p. 471.

Fig. 64 – Letal, en una conversión moderna de Becky del Páramo, se convierte en la persona a quien primero visita Rebeca después de salir de la cárcel, propiciando una especie de reubicación en el nivel de importancia de sus dos principales apoyos. Fuente: [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991), p. 472.

Fig. 65 – Robert sale de la sala donde está cantando Buika al percatarse de la ausencia de Norma. Su adentramiento en los jardines del pazo implica el distanciamiento del foco emisor del recurso melódico con letra. Fuente: [DVD] *La piel que habito* (edición 2012), p. 474.

Fig. 66 – Gloria, acompañada por Zarah Leander, tarda menos tiempo que el probable en regresar a su casa después de su paso por la farmacia. Fuente: [DVD] *Qu’est-ce que j’ai fait pour mériter ça ?* (Edición 2005), p. 477.

Fig. 67 - Pepa, Iván, Paulina y Lucía protagonizan el fragmento habitado por la segunda inclusión de *Soy infeliz* y la elipsis que niega el ascenso de la cámara al ático. Fuente: [DVD] *Femmes au bord de la crise de nerfs* (edición 2005), p. 480.

Fig. 68 - Los primeros compases de la versión del *C'est irréparable* de Nino Ferrer suplen la negación del tiempo manifestante entre la salida de los personajes de la casa y su llegada y acomodación en el "Villa Rosa". Fuente: [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991), p. 481.

Fig. 69 - Las actividades especiales que conforman el programa festivo del colegio se incluyen de forma continuada en el montaje musicalizadas por el *Kyrie* de Rossini. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004), p. 484.

Fig. 70 - Almodóvar plantea la primera de las secuencias sonoras espectrales (*in-on-off*) en el fragmento musicalizado por *Por qué mis ojos*. Fuente: [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003), p. 487.

Fig. 71 - *Cuore matto* responde a la triple procedencia *on-in-off*, con presencia de la posterioridad catalogadora, en su acompañamiento de Enrique e Ignacio a la casa del primero. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004), p. 490.

Fig. 72 - Frente a la triple procedencia del sonido manifiesta en los casos previos, en la segunda ficción de la década de los 90, Almodóvar propone una reasignación de la condición *in* de *Piensa en mí* en su expresión inicial. Fuente: [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991), p. 494.

Fig. 73 - *Se nos rompió el amor* acompaña a un fragmento en el que la sustancia temporal es doblemente alterada. Fernanda de Utrera se convierte en el álter ego musical del narrador anticipando el devenir narrativo. Fuente: [DVD] *Kika* (edición 2000), p. 499.

Fig. 74 - El posicionamiento intermedio de *El rosario de mi madre* propicia la conjunción de dos secuencias regidas significativamente por la historia entonada por Duquende. Fuente: [DVD] *Carne trémula* (edición 1997), p. 501.

Fig. 75 - El pasado de Manuela renace con su regreso a Barcelona musicalizado por la voz de Ismaël Lô entonando *Tajabone*. Fuente: [DVD] *Todo sobre mi madre* (edición 1999), p. 504.

Fig. 76 - Almodóvar resume en 2'44" un día de la vida lanzaroteña de Mateo y Lena incluyendo en sus imágenes escenarios característicos del espacio insular. Cat Power se encarga de su musicalización a través de *Werewolf*. Fuente: [DVD] *Los abrazos rotos* (edición 2009), p. 508.

Fig. 77 – Almodóvar apuesta por los puntos de sincronía entre los sonidos diegéticos y discurso melódico con letra en el fragmento 6.5. del universo. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005), p. 511.

Fig. 78 – En el resumen habitado por *Lo dudo*, el manchego mantiene su apuesta por la alternancia de las localizaciones interiores y sus contrarias. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005), p. 512.

Fig. 79 – El tercer bolero chavelista en la obra almodovariana acompaña al encuentro sexual entre Elena y Víctor, especie de cumplimiento de la venganza del segundo. Fuente: [DVD] *Carne trémula* (edición 1997), p. 515.

Fig. 80– La elipsis que habita al fragmento 11.2. del universo es musicalizada por Bola de Nieve. Una negación espacio-temporal en la que reside el desvelamiento de la identidad literaria de Leo. Fuente: [DVD] *La fleur de mon secret* (edición 2005), p. 520.

Fig. 81 – Hasta su inclusión sonora, el bolero de Bola de Nieve es referido en cuatro ocasiones de las que tres lo hacen a través de su sintagma recurrente “Dolor y vida”. Fuente: [DVD] *La fleur de mon secret* (edición 2005), p. 521.

Fig. 82 – La intromisión del relato en el pasado histórico se realiza a través de Marco, quedando guiada por la interpretación humanizada del *Cucurrucucú paloma*. Fuente: [DVD] *Hable con ella* (edición 2002), p. 526.

Fig. 83 – Contradiendo a la tendencia dominante, Almodóvar permite la expresión completa de la *chanson* haciendo que Marco y Lydia hablen una vez Veloso ha entonado la última nota de su línea melódica. Fuente: [DVD] *Hable con ella* (edición 2002), p. 528.

Fig. 84 – Para la integración del recuerdo en el que se entona la adaptación al castellano de *Moon river*, el realizador manchego recurre a la voz en *off* textual de su intérprete, hilo conector de los dos momentos narrativos. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004), p. 530.

Fig. 85 – El ama de llaves le cuenta a Vera la verdad sobre la muerte de Gal. Un hecho musicalizado por su propia hija quien entona la partitura en brasileño de Manzon y Toledo. Fuente: [DVD] *La piel que habito* (edición 2012), p. 533.

Fig. 86 - El fragmento musicalizado por *Between the bars* acoge en su planificación a la dualidad masculino-femenino en Vicente señalando a su propio futuro. Fuente: [DVD] *La piel que habito* (edición 2012), p. 541.

Fig. 87 - El realizador acompaña a la confesión de Bom habitante de la tercera estrofa con un plano en el que esas mismas palabras se expresan visualmente. Fuente: [DVD] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (edición 2003), p. 589.

Fig. 88 - Riza Niro es el álgter ego musical a la par que doble del manchego en *Laberinto de pasiones*. Encargado de interpretar *Gran ganga*, participa en la recreación de los conjuntos típicos de la Movida. Detrás de él, Poch, miembro de Derribos Arias y Ejecutivos Asesinos. Fuente: [DVD] *Laberinto de pasiones* (edición 2004), p. 591.

Fig. 89 - Almodóvar graba con Sol Pílas la adaptación a su diégesis del ritmo latino entonado por Cheo Feliciano y mediante el que Yolanda declara a la Madre Superiora la expulsión de su vida. Fuente: [DVD] *Dans les ténèbres* (edición 2005), p. 593.

Fig. 90 - Gloria va a ser mal pagada por su propio marido al quedarse dormido después de haber satisfecho sus propias necesidades sexuales. Fuente: [DVD] *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (edición 2005), p. 596.

Fig. 91 - Cumpliendo con el contenido textual melódico, María fallece después que Diego pidiéndole, a través del mismo imperativo que predomina en el bolero, que la mire durante sus últimos segundos de vida. Fuente: [DVD] *Matador* (edición 2006), p. 597.

Fig. 92 - Almodóvar propone una sincronía para la presentación de Antonio: la entonación del verbo “matar” acompaña a la muestra del futuro amante de Pablo con la escopeta de juguete. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005), p. 599.

Fig. 93 - En el inicio de su estrategia seductora, Antonio se considera capaz de enamorar al cineasta cumpliendo con los requisitos que busca en un hombre. Una posibilidad que le niega el narrador a través de *Lo dudo*. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005), p. 603.

Fig. 94 - El acto de caer, de bajar que aparece en *Susan get down* es realizado por Antonio en la porción narrativa en la que mata a Juan convirtiéndose en testigos la luna, el mar y el faro. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005), p. 604.

Fig. 95 – El sabor de la boca de Antonio es uno de los últimos recuerdos que Pablo obtiene de él; como le sucede a Mateo con Lena en *Los abrazos rotos*. Fuente: [DVD] *La loi du désir* (edición 2005), p. 606.

Fig. 96 – Almodóvar establece desde el inicio de su relato el protagonismo de la infelicidad y la relevancia que el ritmo latino que lo encuentra en su título tiene para la protagonista en tanto recuerdo de su pasado amoroso. Fuente: [DVD] *Femmes au bord de la crise de nerfs* (edición 2005), p. 607.

Fig. 97 – El concepto de la resistencia, como denominador de las posiciones de Ricky y Marina durante el secuestro, hace acto de presencia desde el inicio del mismo a través de los compases inaugurales del tema del Dúo Dinámico. Fuente: [DVD] *¡Átame!* (Edición 2002), p. 610.

Fig. 98 – Recurriendo a una metáfora visual, Almodóvar remarca la condición de interna de Chon, su determinismo emocional e, incluso, la monogamia para con Luisa, ya que, cuando salga de la cárcel, esta última no tendrá nadie quien la ame, como entonan los Hermanos Rosario, a excepción de su actual compañera. Fuente: [DVD] *Talons aiguilles* (edición 1991), p. 612.

Fig. 99 – La salida de Kika a su balcón es empleada por el cineasta para iniciar la entonación *in media res* del bolero firmado por Álvaro Carrillo. Fuente: [DVD] *Kika* (edición 2000), p. 616.

Fig. 100 – Después de taparse los oídos para no escuchar los gritos del programa televisivo, Leo les concede la escucha de la voz de Chavela y las cuerdas pulsadas que la acompañan reavivando la emoción que ha querido silenciar con su intento de suicidio. Fuente: [DVD] *La fleur de mon secret* (edición 2005), p. 618.

Fig. 101 – La conformación dual y final de Amanda Gris por Leo y Ángel es evidenciada por el director a través del montaje visual en su segundo encuentro en la redacción del periódico. Fuente: [DVD] *La fleur de mon secret* (edición 2005), p. 619.

Fig. 102 – La voz de Sancho continúa a la melódica de la Niña de Antequera en un fragmento en el que la referencialidad espacial española se expresa musical y visualmente. Fuente: [DVD] *Carne trémula* (edición 1997), p. 623.

Fig. 103 – Además de los rótulos temporales, el cineasta evidencia el paso de los meses a través de Manuela tanto en términos de acompañamiento como de aspecto físico y peinado en los tres

momentos de su particular viaje vital entre Madrid y Barcelona. Fuente: [DVD] *Todo sobre mi madre* (edición 1999), p. 627.

Fig. 104 - Marco y Lydia son musicalizados por pentagramas específicos en las dos canciones incluidas en *Hable con ella*. En el caso de la *chanson sentimentale* entonada por Veloso, la torera es equiparada con una guitarra, metáfora inclusiva instrumental. Fuente: [DVD] *Hable con ella* (edición 2002), p. 631.

Fig. 105 - La desestructuración que define a *La mala educación* se manifiesta, entre otros ejemplos, a través de las dos imitaciones de Sara Montiel. En las imágenes, el resultado del estudio que muestra la segunda de ellas, precedente en la historia. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004), p. 635.

Fig. 106 - Protagonista del pasado escolar de Ignacio y Enrique, el Padre Manolo aparece en los tres fragmentos en los que el primero de sus alumnos demuestra sus dotes musicales vocálicas compartiendo todos ellos el surgimiento de una emoción, en cierto grado, interiorizada. Fuente: [DVD] *La mauvaise éducation* (edición 2004), p. 639.

Fig. 107 - Raimunda y Sole continúan, en la línea expresiva textual, a las voces de Conchita Panadés y las coristas que interpretan *Las espigadoras* durante los primeros minutos del relato. Fuente: [DVD] *Volver* (edición 2006), p. 641.

Fig. 108 - Las canciones de *Los abrazos rotos*, excepto la de Uffie, pueden asignarse a los personajes. En el caso de *Werewolf*, la relación de Lena y Mateo se expresa a través de la letra y del pentagrama de la guitarra. Fuente: [DVD] largometraje (edición 2009), p. 650.

Fig. 109 - El transcurso del tiempo evolutivo de Vicente a Vera se muestra físicamente y, también, a través de la escritura de un particular diario en la pared de la habitación de la protagonista femenina y en el que destaca la suma de los días de su cautiverio. Fuente: *La piel que habito* (edición 2012), p. 655.

Fig. 110 - Antes de trasladarse a la clase turista, donde pierde su virginidad, Bruna asume la catalogación de espectadora de los diferentes actos sexuales, humanización del discurso musical, que protagonizan sus compañeros de la zona del avión. Fuente: [DVD] *Les amants passagers* (edición 2013), p. 658.

Las frases incluidas en las páginas iniciales de los capítulos se han extraído de

Le petit prince

La música en el cine

Viva la tristeza! Pedro Almodóvar
(Las canciones que escuchaba mientras escribía ‘Hable con ella’)

Études cinématographiques. Le rôle du son dans le récit cinématographique

La música en el cine

El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español

Pedro Almodóvar. Filmer pour vivre

Partitura de *Un año de amor* (Copia de la *Médiathèque Musicale de Paris*)

Mujeres al borde de un ataque de nervios

Conversations avec Pedro Almodóvar

Fotografía de la frase escrita por Almodóvar
<http://revistaleer.com/2014/04/ocho-y-medio-libreros-de-alfombra-roja/7>

Letra de la canción *Yo quiero ser una chica* Almodóvar (Joaquín Sabina)

Las películas de Almodóvar

